الجنون في الأدب

الايمان بالحقيقة هو الجنون بعينه

نيتشه : كتاب الفلسفة

رشا محمود الصباح

تمهيد

تحت مدخل كلمة « الجنون » في موسوعة العلوم الفلسفية ، يقول هيجل : « العمى هو الصفة المميزة للجنون » فاذا « ما انحرف انسان ما عن جادة العقل ، وهو عالم بما أتاه ، ولكن كان ذلك تحت تأثير انفعال عنيف ، وصفناه بأنه انسان ضعيف ، أما اذا انحرف عن جادة العقل عن عمد واقتناع كامل لا يتزعزع وصفناه بأنه مجنون » .

ومن ثم ، فإن ما يميز الجنون ليس مجرد العمى ، أي عمىً ، وإنما هو نوع خاص من العمى الذى هو أعمى للذاته ، أى الى الدرجة التى تسفر بالضرورة عن نوع ما من « وهم العقل » .

أما والحالة هذه ، فكيف لنا أن نعرف أين يتوقف العقل وأين يبدأ الجنون طالما أن كليهما ينطوى على نوع من السعى الى صورة ما من صور الفكر . وإذا كان الجنون ، على هذا النحو ، قد تحدد على أنه ضرب من الايمان بالعقل ، فلا يمكن لأى فكر معقول أن يخلو بالفعل من شك الجنون . وهكذا يلازم العقل والجنون كل منهما الآخر ملازمة لا انفصام لها . والجنون لا يحدث الا داخل عالم من الصراع ، أى صراع الأفكار .

وقضية الجنون لا تعدو كونها قضية الفكر نفسه : أى أن قضية الجنون ، بصورة أخرى ، هي التى تحوّل جوهر الفكر ، وعلى وجه التحديد ، الى قضية . فالقدرة على تأمل الذات كانت من نصيب الانسان وحده - كما يقول هيجل . ولهذا كان امتياز الجنون - إن جاز التعبير - وقفا على الانسان دون غيره[1] . وها هو نيتشه يذهب الى أبعد مما ذهب اليه هيجل بقوله : « هنالك أمر واحد سيظل إدراكه مستحيلا الى الأبد : الا هو أن تكون عاقلا .

(1) Hegel, "Philosophie de l'esprit," in Encylopedie, Greme Bailere, Paris, 1867, p.383.

. . . إذ ليس هنالك سوى نتفةٍ من عقل ، ومثقال حبةٍ من حكمة ، والحكمة هي الخميرة التي تمتزج بكل الأشياء ، وحب الجنون هو الذي يجعل الحكمة تمتزج بكل الأشياء »(٢) .

وإذا كان هيجل يضع الجنون داخل الفكر ، فإن نيتشه يضع الفكر داخل الجنون . أما تصور بسكالْ لهذين الموضوعين المتناقضين فقد يكون مماثلا لتصور سابقيه . يقول بسكال : « الناس مجانين بالضرورة ، أما كونهم غير مجانين فصورة أخرى من صور الجنون » .

ويبدو أن روسو يتفق مع بسكال في هذا الرأي بقوله : « ليس هنالك من هو أقل شبها مني سوى نفسي . . . فأنا أخضع لمزاجين أساسيين يتغير كلاهما داخل نفسي بصورة منتظمة (. . . . . . .) أطلق عليهما نفسيّ الأسبوعيتين ، تجعلني إحداهما مجنونا عاقلا وتجعلني الأخرى عاقلاً مجنونا ، غير أن الجنون في كلا النفسين يتفوق على الحكمة(٣) .

وفي مقدورنا أن نستشهد بسلسلة كاملة من العبارات والأحكام التي أطلقها الفلاسفة عن الجنون . وهذا أمر قد يستوجب منا أن نطرح هذا السؤال : هل تعد هذه الأحكام من قبيل الفلسفة أو من قبيل الأدب ؟ أيكون أثرها ، باعتبارها حِكَماً ، معزوا الى أنها صنعة بلاغية أم الى أنها فكر بحت ؟ أهي محسوبة على الأدب أم على الفلسفة ؟ وإذا كان الجنون قد أضحى ، على نحو جَلي ، تربة خصبة للأقوال المأثورة والحيل اللغوية والمؤثرات الأسلوبية في الأدب ، فانه يمكننا القول ، ان الأمر نفسه ينسحب على الفلسفة ، فوظيفته فيها قد تكون وظيفة بلاغية أو أدبية . غير أننا من ناحية أخرى ، إذا نظرنا الى الأدب كي نتدبر دور الجنون فيه (كما هو الحال في أعمال شيكسبير على سبيل المثال) لوجدنا أن المجنون الأدبي ، في أغلب الأحوال ، ليس سوى فيلسوف يرتدي قناعا . ومن ثم ، فإن دور المجنون في الأدب يظهر جليا على أنه دور فلسفي . كما أن مفارقة الجنون هذه ـ أي كون الجنون أدبيا في الفلسفة وفلسفيا في الأدب ـ مفارقة واضحة على نحو لا تخطئه العين . كما يبدو أن أفكار الفلسفة والأدب والجنون أفكار يتصل بعضها بالآخر اتصالا أصيلا ثابتا . لذلك فإن الجنون قد يفسّر اشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب .

كان الجنون فيما سبق قاصرا على المجال الأدبي ، أو على مجال الحِكَم والأقوال المأثورة ، أما اليوم فها هو قد أضحى أحد الاهتمامات الفلسفية الرئيسة . فما من شك أنه ليس مصادفة أن يطغى الجنون على شخصية بارزة كشخصية نيتشه ، فيغزوه فيلسوفا كما يغزوه إنسانا . فلا شك أن تأثير نيتشه باعتباره شخصية اجتمع فيها الفيلسوف مع الشاعر والمجنون ـ قد لعب دورا بارزا في تكثيف الاهتمام بالجنون ، كما لعب الدور نفسه في التقارب بين الفلسفة والأدب ، وهو التقارب الذي يتزايد في الوقت الحالي يوما بعد آخر .

ان جنون نيتشه يقف أمام العالم الحديث كدعوة وتحذير في آن معا ـ على أنه ذلك الخطر الذي بنى عليه شرط امكانية وجود هذا العالم(٤) . واذا ما تأملنا المغزى الذي يرمي اليه جنون نيتشه الفياد يحمل معنى الدعوة الى مراجعة تاريخ الثقافة الأوروبية برُمّته ، وَجعْلِه موضع شك ومساءلة .

---

(2) Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathustra, Le livre de poche, Paris, 1968l p.193.
(3) J. — J. Rousseau, "Le Persifleur, in Oeuvres completes, Vol. I, Pleiade, Paris, 1959, p.1110.
(4) Cf Heidegger, Nietzsche (Gallimard, Paris, 1971) and Georges Bataile, "Sur Nietzsche" and "La Folie de Nietzsche" in Oeuvres completes, vol. I, lii (Gallimard, Paris, 1973)

وعن الجنون أعد الفيلسوف ميشيل فوكو دراسته النابهة التي تحمل عنوان : الجنون والهذيان : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي Folie et deraison: Histoire de la folie all age Classique(*) .

٢ ـ تاريخ الجنون

« ليست حكمة العصور وحدها هي ما يسري فينا ،
بل ان جنون هذه العصور ليسري فينا بالمثل .
ما أخطر أن تكون وريثا »

« نيتشه ـ هكذا تكلم زرادشت »

كان الهدف الرئيس لكتاب فوكو ـ والتحدي الذي جاهرت به دراسته هذه ـ هو التصدي للفكرة القائلة بأن الانثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الطب العقلي علوم تقوم على سوء فهم جوهري لظاهرة الجنون ، وعلى تعمد إساءة فهم لغته . فقد ظهر تاريخ الثقافة الغربية كما لو كان قصة تحكي ما أنجزه العقل من فتوحات متلاحقة ، وما استتبع ذلك من تراجع وكفٍّ لما أسماه هذا التاريخ بالجنون . ونقطة التحول في هذا التاريخ ، حسب ما يراها فوكو ، إنما تكمن في ظهور فكرة الشك الديكارتي : فديكارت في تأمله الأول ، يطرد الى الجنون خارج حدود الثقافة ، ويجرده من لغته ، وينزل به الى مستوى الصمت . وفي مستهل بحثه عن الحقيقة ، يواجه ديكارت هذه الظاهرة ـ أي امكان الجنون ـ من خلال شكه المنهجي ، فيتطرق شكه في أول الأمر الى الحواس باعتبارها أساسا للمعرفة . غير أن ديكارت في هذه المرحلة الأولية من هذا النهج ، يرى أن ما تنقله الحواس من يقينيات أكثر قربا منا وأكثر وضوحا لنا أمورٌ لا تخضع للشك : ذلك أن القاء الشك على ما هو بدهي تماما إنما يعد ضربا من الجنون . ويتساءل ديكارت : « كيف لي أن أشك بأني هنا ، اجلس الى جوار هذه المدفأة ، وأرتدي حلة نومي ، وأمسك بالصحيفة بين يدي ، كما أمسك بأشياء أخرى غيرها » ؟

« . . . كيف لي أن أنكر بأن هاتين اليدين يداي وأن هذا البدن بدني اللهم إلا إذا قارنت نفسي بأولئك المجانين الذين أصابت الكآبة الصفراوية القاتمة أدمغتهم بالاضطراب والغشاوة ، حتى وصل بهم الأمر الى أن يذهبوا هنا وهناك قائلين انهم ملوكا بينما هم بالغو الفقر ، وانهم يتشحون بالذهب والملابس القرمزية ، بينما هم عراة تماما ، أو يتخيلون انهم أباريق ، أو ذوو أبدان من زجاج . . . . انهم . . على أية حال مجانين ، وقد لا أكون أقل منهم جنونا لو سرت على نهجهم » .

هذه هي ـ فيما يرى فوكو ـ الجملة الحاسمة : مقولة الانفصال عن الجنون ، انها اشارة الاقصاء التي تطرد الجنون خارج امكانية الفكر ذاتها . والواقع أن ديكارت لا يعامل الجنون بالطريقة نفسها التي عامل بها الأوهام الأخرى

* ـ ظهر هذا العمل باللغة الفرنسية في ثلاث طبعات ، أولاها عن دار نشر بلون Plon ، باريس ١٩٦١ ، وثانيتها صدرت معدلة عن نفس الدار عام ١٩٦٤ ، وثالثها عن دار نشر جاليمار ١٩٧٢ . أما الطبعة الانجليزية فهي ترجمة للنسخة المعدلة ، وقد صدرت عن دار نشر Vintage Press ، تحت عنوان : الجنون والحضارة Madness and Civilization .

والأحلام وأخطاء الحواس : فهو لم يسمح للجنون بأن يستخدم كأداة للشك كما سمح للأخطاء الناجمة عن الادراك الحسي وأوهام الحلم بأن تكون هذه الأداة . فإذا كانت الأحلام أو الأخطاء الناجمة عن الادراك الحسي تضم عددا من عناصر الحقيقة ، فإن الأمر ذاته لا يمكن أن يقال عن الجنون : « إذا كانت الأخطار الناجمة عن الجنون لا تشتمل على المنهج ، وعلى جوهر الحقيقة ، فذلك لا يعود الى أن مثل هذا الشيء أو ذاك ـ حتى في فكر من هو في عداد المجانين ـ لا يمكن أن يكون كاذبا ، بقدر ما يعود الى اني أنا الذي أفكر فلا يمكن أن أكون مجنونا . ومن الاستحالة بمكان أن يكون الجنون شيئا أصيلا في موضوع الفكر ، بل في الذات التي تفكر . واذا كانت الأحلام والأوهام أموراً يتم التغلب عليها فبنية الحقيقة ذاتها ، فإن الجنون يتم اقصاؤه بوساطة الذات التي تشك . وبالمثل فانه يقضي على الفور كل من لا يفكر ، وكل من ليس موجودا (HF, P.57) . من الممكن أن يظل الانسان مجنونا ، غير أن الفكر ليس كذلك . والفكر ، تحديدا ، هو الانجاز الذي يسفر عنه العقل ، انه ضرب من ممارسة السلطة التي تتمتع بها ذات ما تحمل امكانية الحقيقة . اني أفكر ، ولذلك فاني لست مجنونا ، ولست مجنونا ، فلذلك فانا موجود . ووجود الفلسفة ، تبعا لذلك وجود يتحقق في اللاجنون ، على حين يهبط الجنون الى درك اللاوجود .

وتعد الاشارة الديكارتية تشخيصا للنظام الظالم الذي كان يمارسه الحكم الملكي البرجوازي ، الذي كان قائما في فرنسا في ذلك الوقت . ويسبق المرسوم الفلسفي للاقصاء المرسوم السياسي « للاعتقال الكبير » ، Le grand renfermement ذلك المرسوم الذي اعتقل بموجبه ذات صباح في باريس ستة آلاف من الحمقى والمجانين والمتسكعين ، والسكارى ، والمتسولين والمعوزين والمجدفين وغيرهم : الأمر الذي يوضح كيفية انشاء المستشفى العام في عام ١٦٥٧ . ولم يكن هذا المستشفى العام مؤسسة طبية : لقد كان القوة الثالثة للقهر (HF, P.61) . . . بنية سياسية تعمل الى جانب القانون والشرطة ، لها من السلطة ما يسوغ لها اجراء المحاكمات وإصدار الادانة وتنفيذ الأحكام ـ وكل ذلك خارج قاعات العدالة . وبهذا كان الاعتقال أحد الاختراعات التي تمخض عنها العصر الكلاسيكي . انه الاختراع الذي وضع المجانين في موضع واحد مع زمرة المتسولين ، وهو الموضع الذي كان في العصور الوسطى وقفا على مرضى الجذام . على أن مفهوم الجنون حسب تصور العصور الوسطى له ـ أي باعتباره شيئا كونيا ، مؤثرا ومأساويا ـ قد بدأ يفقد في العصر الكلاسيكي ما كان يلفّه من أسرار أقرب شبها بالأسرار الدينية : وها هو الجنون الآن يُجرَّدُ من قدسيته ، ويتخذ من خلال اقصائه وضعا سياسيا واجتماعيا واخلاقيا .

وما أن حل عام ١٧٩٤ حتى دخل الجنون عهدا جديدا ، فها هو بنيل Penil ينهض ليحرر مجانين بيشتر Bicetre من أغلالهم ، وهاهو علم الطب العقلي Psychiatry يظهر الى حيز الوجود ، فيتحرر الجنون من أصفاده المادية ، غير أن هذا التحرر ـ في نظر ميشيل فوكو ـ كان لا يزال يخفي وراءه صورة جديدة من صور تحديد الاقامة : ذلك أن هذه النظرة التحررية قد هبطت بالجنون الى المستوى الذي استحال معه الى « حالة ميتسرة من حالات المرض العقلي » ، الواقعة في الشباك الوضعية التي القتها عليه الحتمية (Determinism) المتحذلقة ، وها هي البنية الثنائية الميتافيزيقية للعصر الكلاسيكي (الوجود/ اللاوجود ـ الصدق/الكذب) تتخلى عن مكانها لبنية انثروبولوجية ذات أبعاد ثلاثة (الانسان/جنونه/ صدقه) . والجنون في نظر العقلية الكلاسيكية هو الذي يزيح الاغتراب السلبي

الذي يخفي أي ادراك موضوعي مطروح على عملية المعرفة والفهم العقلاني ، كي يصبح شيئا من بين أشياء أخرى . وهكذا يبدأ العلم من حيث انتهت النظرية ratio الديكارتية : فالجنون اذ يكتسب خصوصيته ـ وفقا لما يقول به ميشيل فوكو ـ لا يزال موضع اقصاء ، ولا يزال سجينا ، ولا يزال مصفدا في اغلال تشيؤه ، كما لا يزال محروما من امكانية ممارسة حقوقه الخاصة ، ولا يزال محظورا عليه التحدث عن نفسه في لغته الخاصة[٦] .

٣ ـ فلسفة الجنون

تتمثل مشكلة المؤرخ الذي يؤرخ للأسلوب الذي استخدمه تاريخ الثقافة في كيفية تجنبه ـ فيما يرويه ـ تكرار ذات الاشارة المستبعدة للجنون ، وهي الاشارة التي تشكل بنية تاريخ من هذا النوع . بعبارة أخرى : تتمثل مشكلته في البحث عن لغة للجنون : انها لغة أخرى غير لغة العقل التي تقهر الجنون وتكفه ، وغير لغة العلم التي تحيل الجنون الى شيء ، شيء لا يتأتّى له ان يتواصل مع أي حوار ، وتستكثر من الأحاديث الفردية المجردة دون أن تفصح عن مكنون تجربة الجنون أو تعبر عن لسان حاله ، لذاته وبذاته ، ولعل الهدف الذي سعى اليه فوكو ـ أو قل التحدي الذي جاهر به والرهان الطموح الذي راهن عليه ـ انما يتمثل في محاولة انطاق الجنون ، ليتحدث الجنون عن نفسه ويفتح آذاننا « لكل تلك الكلمات المحرومة من لغة ، تلك الكلمات المنسية التي قامت اركان العالم الغربي على أساس من حذفها » . كل تلك الكلمات ، المحرومة من لغة تنتظمها ، انما تثور غمغمتها المخنوقة من أعماق التاريخ كي يسمعها كل ذي أذن صاغية .. انها تلك الغمغمة العنيدة للُغة تتحدث بذاتها ، ولا ينطق بها أحد ، ولا يستجيب لها أحد . . . تلك اللغة التي تحيِّر نفسها وتحتبس بالحلوق وتتداعىّ قبل أن تحقق لنفسها الصياغة الجديرة بها . . ثم تعود ، دون جلبة ، الى الصمت الذي لم يحدث ان تحررت منه أبدا . انها جذر المعنى الذي تفحم[٧] . « ولغة علم الطب العقلي ، التي لا تعدو كونها حديثا فرديا للعقل يدور حول الجنون ـ هي اللغة الوحيدة التي يمكن أن تقوم على [illegible] الصمت ، وأنا لا أريد أن أكتب تاريخ هذه اللغة ، وانما أريد أن أكتب علم آثار هذا الصمت » .

وعلى هذا ، فليست القضية هي التوفر على كتابة تاريخ المعرفة ، انما التوفر على تدوين الحركات الأولية لتجربة ما من التجارب . ان ما أود كتابته ليس تاريخا لعلم الطب العقلي ، وانما لتاريخ الجنون نفسه ، قبل ان يقع الجنون أسيرا للمعرفة[٨] .

ان دراسة فوكو ، تتضمن الى حد ما نفس طبيعة الفكر المنطقي والبحث الفلسفي ، وان كانت تجعلها موضع مساءلة . والسؤال الجوهري الذي تطرحه دراسة فوكو ، وان لم تقل به لفظا ، يدور حول ما إذا كانت البساطة في خطر ، والسؤال هو : ماذا يعني الفهم ؟ وما هو الاستيعاب ؟ اذا كان معنى الفهم ، من ناحية ، هو أن تفهم ، أن تستوعب موضوعا ما أو تدركه أو تشيؤه ، فإن سؤال فوكو الضمني هو : كيف لنا أن نفهم دون أن نشيء . . . دون أن

---

٦ ـ هنالك تصور مماثل لموقف العالم الغربي من الجنون ، نجده في أعمال الطبيب النفسي الأمريكي توماس زاس **Thomas Szasz** ، انظر على سبيل المثال : الايديولوجية والجنون **Ideology and Insanity** من دار نشر **Doubleday Anchor** ، جاردن سيتي ، نيويورك ١٩٦٩ .

(7) **Histoire de la folie, Preface of the original edition (Plon, 1961).**

٨ ـ المصدر السابق .

نستبعد ؟ لكن من ناحية أخرى اذا كان معنى أن تفهم (مع الأخذ في الاعتبار المفهوم الاستعاري والزمكاني للفهم) - هو أن تنغلق على نفسك ، أن تُشتمل . . أن تُحتوى - أي أن تظل داخل حدود معينة ، فإن السؤال حينئذ يصبح على الوجه التالي : كيف لنا أن نفهم دون انغلاق على نفوسنا ، دون احتواء ؟ كيف نفهم الذات دون أن نحيلها الى شيء ؟ أيمكن للذات أن تفهم نفسها ؟ هل الذات ، على هذا النحو ، تكون مفكرة ؟ واذا طرحنا السؤال على وجه آخر ، قلنا : هل الآخر يفكر ؟ أمن الممكن أن تفكر في الآخر ليس على أنه شيء وانما على أنه ذات ، قد لا تتطابق على أية حال مع المثيل ؟

إذن ، فإن المشكلة التي تواجه مؤرخ الجنون وفيلسوفه - عند تحليله لتاريخ البنية الأساسية المحيرة للجنون - تتمثل في ايجاد صوت للجنون ، وردّ لغته اليه وحقه في التحدث ، وكيف يتحدث الجنون نفسه باعتباره ذاتا وآخرا في آن معا ؟ كيف له أن يتكلم من مكان الآخر ، دون أن يقع في الشرك الفلسفي للمرفوع الجدلي **Aufhebung** الذي يتعسف في احالة الآخر الى شبيه متماثل ، على حين يرفض المناقشات المنسوبة الى الجنون ، كيف نتكلم مقال الجنون ، أمثل هذا المقال ممكن ؟ وتحديدا ، « كيف لنا أن نصوغ « لغة تختبس بالحلوق وتتداعى قبل أن تحقق لنفسها أي صياغة ما من الصياغات ؟ » كيف يمكن لأحد أن ينطق بـ « لغة تتحدث بنفسها ولنفسها ، لغة لا ينطق بها أحد ولا يستجيب لها أحد ؟ » . كيف لجنون من هذا القبيل ان يتسرب الى عالم المقال .

ها نحن الآن نستطيع أن نرى في دراسة فوكو التاريخية أن ما يتعرض للخطر حقيقة انما هو البحث الفلسفي عن وضع جديد للمقال ، مقال يلغي كلا من الاستبعاد والاحتواء ، ويزيل الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع ، بين الداخل والخارج ، بين العقل والجنون ؟ مقال ينطق الاختلاف كلغة وينطق اللغة كاختلاف ، يقول اللغة الداخلية كما يقول اللغة الخارجية ، ويتحدث على نحو فلسفي من داخل ما هو فلسفة ، هذا هو ما يتصوره ميشيل فوكو كمشكلة من مشكلات التعبير الذي يرى فيه عقبة أساسية تقف في طريقه لتحقيق مشروعه : العقبة التعبيرية لما يطلق عليه « نسبية المرجع » لِلُغةٍ محرومة من اقامة أي صدق مطلق .

كان من الضرورة بمكان ظهور نوع من النسبية التي لا تحتاج الى مرجع أو دليل ، وعلى هذا تطلب الأمر ظهور لغة لا تستند الى قواعد : لغة قامت بواجبها خير قيام ، وان أقرّت مبدأ التبادلات . كان ضروريا أن يتم الحفاظ فيها على ما هو نسبي ، وأن تكون مفهومة على نحو مطلق ، غير أن الصعوبة الكبرى للمشروع تكمن هناك ، في مشكلة بسيطة من مشاكل التعبير ، سواء أكان ظاهرا أو خفيا[٩] . وأحيانا تصبح هذه « المشكلة البسيطة من مشكلات التعبير » - في نظر فوكو - نوعا من الاستحالة المتأصلة في بنود المشروع نفسها .

غير أن **المهمة ، دون شك ، مهمة مستحيلة استحالة مضاعفة** : اذ الأمر يفرض علينا اعادة بناء هيكل المعاناة الفعلية ، هيكل الكلمات غير المفهومة التي ترسو في الزمن بلا مرساة ، لا سيما وأن هذه المعاناة ، وتلك الكلمات لا يمكنها أن توجد وتقدم لنفسها وتقدم للآخرين - إلا في صورة ما من صور الانقسام الذي يقوم بالفعل على انكارها

٩ - المصدر السابق .

واخضاعها . . . . . : الادراك الذي يسعى الى القبض عليها في حالتها الطبيعية انما ينتمي بالضرورة الى عالم سبق له أن اخضعها بالفعل . ان حرية الجنون لا يمكن ان تصل الى الاسماع إلا من أعلى قمة القلعة التي تضمه سجينا داخل أسوارها»[١٠] .

٤ ـ جنون الفلسفة

« وان كان هذا جنونا . . إلا أن بداخله منهجا »

شيكسبير ـ هملت

إن أي ترجمة ما للجنون ليست في الواقع سوى صورة من الصور التي تعمل على كَفِّه ، صورة من صور العنف الموجه ضده . . وآية ذلك أن امتداح الحماقة يمكن ان يصاغ بلغة العقل : تلك هي النظرة الجوهرية الثاقبة التي أقام عليها « جاك ديريدا » نقده لأراء ميشيل فوكو[١١] . ويلاحظ « ديريدا » ان الجنون لا يظل وحده بالضرورة رهين القلعة التي تضمه سجينا داخل أسوارها ، بل ان مشروع فوكو نفسه ، بالمثل ، يظل رهين سجن الاقتصاد الصوري الذي يدعي هذا المشروع استنكاره :

أيمكن لعلم ما من علوم الآثار ، حتى لو كان علما لآثار الصمت أن يكون سوى صورة ما من صور المنطق . . . انه لا يعدو أن يكون لغة منظمة ما من اللغات . . . لغة ذات ترتيب بعينه . . . . ؟ ألن يأت اليوم الذي يزول فيه علم آثار الصمت هذا ؟ وهو العلم الأكثر فاعلية ويراءة من حيث احياله لكل ما ارتكب من آثام في حق الجنون ، وكل هذا من خلال محاولة استنكاره نفسها ؟

ربما لا يكون كافيا الا تتخذ من الأدوات الصورية التي يستخدمها علم الطب العقلي وسيلة لالقاء اللوم على لغتنا نحن الأوروبيين . . . ذلك أن اللغة الأوروبية برمتها . . . . قد اسهمت في ركوب مخاطرة العقل الغربي . . . وما من شيء في هذه اللغة ، وما من أحد بين الناطقين بها بقادر على أن ينجو من الذنب التاريخي الذي يبدو أن فوكو يحترم تقديمه للمحاكمة . . . غير أنها قد تكون محاكمة مستحيلة طالما أن التحقيق والحكم فيها لا يعدوان نوعا من التكرار الذي لا حد له لعملية ارتكاب الجريمة المتمثل في مجرد استخدامها لِلُغة التعبير (ED, PP 57-8) .

لقد كان فوكو ، بطبيعة الحال ، على وعي كامل باستحالة مهمته ، غير أن « ديريدا » ، مع هذا ، كان يود تجاوز هذا الوعي ، بالتركيز على مغزى الاستحالة نفسها : كيف يتأتى لنفس الامكانية التي يتحدث عنها كتاب فوكو ، أن تقع بالنسبة لهذه المستحيل ؟

ويرى « ديريدا » أن علاقة العزلة المتبادلة بين اللغة والجنون ـ وهي العزلة التي لا يمكن لكلام فوكو نفسه أن يتجنب ترديدها ـ ليست بالعزلة التاريخية وانما هي عزلة اقتصادية ، عزلة أساسية بالنسبة لاقتصاد لغة من هذا القبيل :

---

١٠ ـ المصدر السابق .

(11) Jacques Derrida, "Cogito et histoire de la folie," in L'Ecriture et la difference, le Seuil, Paris, 1967. Hereafter cited as ED in the text.

ان الحالة التي عليها اللغة نفسها حالة انقطاع مع الجنون ، حالة استراتيجية ، وقائية ، حالة خلاف يؤجّل الجنون من خلالها ، ويتم ارجاؤه . لكن اللغة بالنسبة « للجنون نفسه » تكمن دوما في مكان ما . لذلك فإن الصعوبة في مهمة فوكو ليست صعوبة ثانوية ، بل صعوبة جوهرية .

ونظرا لأن دراسته أبعد من أن تكون تقويما تاريخيا ، فإن عزلة الجنون تكون بمثابة الحالة العامة لمشروع المناقشة نفسه ، فضلا عن كونها الأساس الذي يقوم عليه هذا المشروع .

« الجمل سويّة بطبيعتها ، وهي ملقحة بما هو سويّ ، ألا وهو المعنى . . . انها تحوي ما هو سويّ وما هو معنى بغض النظر عما اذا كان ناطقها على حالة من الصحة أو على حالة من الجنون » .

ولذلك ، فإن أي فيلسوف ما - أو أي ذات متحدثة (والفيلسوف ليس إلا مجرد تجسيد للذات المتحدثة) - يحاول أن يبث الجنون داخل الفكر ، لن يتأتى له هذا الأمر إلا في أطار بُعْدِ الأمكان وفي لغة المجاز أو في مجاز اللغة . وبهذا فإن لغته تؤمنه ضد تهديد الجنون الفعلي (ED, PP.84-5) . بيد أن هذا ليس ضعفا كما أنه ليس نوعا من البحث عن أمان ينتمي الى لغة تاريخية بعينها . . . بل انه أمر أصيل في ماهية جميع اللغات ومغزاها ، بوجه عام (ED, PP.84-5) .

وهكذا فان استبعاد ديكارت للجنون لا ينطلق من حجة الكوجيتو (Cogito) بل ينطلق من نفس عزمه على أن يتحدث . والواقع ان « ديريدا » يطرح تفسيرا مختلفا الى حد ما للتأمل الأول : ففي قراءته لهذا النص يقتبس منه على سبيل التهكم ، الجزء الخاص بتجريد الهذيان من أهليته ، على انه اعتراض من شخص ليس بفيلسوف . والواقع أن ديكارت قد قبل بتجريد الهذيان من أهليته لا لشيء إلا لأن الافتراض القائل بالنوم الكوني والحلم الدائم يتفوق عليه . لقد كان ديكارت أبعد من أن يستبعد الجنون ، فهو يقبله على نحو كامل - في مرحلة متأخرة - عند افتراضه لا مكانية الهذاء المطلق الذي يشيع في المبالغات التي يأتيها مالين جينيه (أي الجني الشريد Malin Genie) ، وهو شيطان لا يكتفي فحسب بتشويه مدركات الحس وتحريفها ، بل ويفعل الشيء نفسه مع الحقيقة الساطعة نفسها . وعلى كل فإن ما طرحه ديكارت لا يتضمن مقولة : « اني أنا الذي أفكر لا يمكن أن أكون مجنونا » - كما طرحها فوكو - بل يتضمن : « سواء أكنت مجنونا أم لا ، فأنا أفكر » (ED, P 86) ، « حتى لو كان كل ما أفكر فيه ملوثا بالزيف أو الجنون فاني أفكر ، اني موجود حين أفكر » (ED,P.87) .

واذا ما انطلقنا الى ماليس بمتعينٍ ، الى معنى اللامعنى ، فإن حجة الكوجيتو الديكارتيه نفسها « مشروع مجنون » (ED, P.87) ، يماثل على نحو غريب المشروع (المستحيل) الذى يقدمه فوكو . وبالطبع فإن مناقشة ديكارت تؤمن نفسها من خلال لغتها هى ، من خلال انتاج « مشروع » ما ضد هذا النوع من « الجنون » الذى تنبثق منه ، وهو الأمر الذى تفعله مناقشة فوكو .

وبهذا المفهوم فإن كتاب فوكو نفسه ، وهو « اشارة قوية للوقاية والاحتواء » - لا يعدو كونه « اشارة ديكارتية للقرن العشرين » (ED, P.85) . وبهذا فإن تاريخ الجنون قد يتشابه على نحو غير مألوف مع تاريخ الفلسفة .

« ان عرّفت الفلسفة بقولك انها المبحث الذي يخلو من المبالغة في القول ، فمعنى ذلك انك تصرح ـ وربما تكون الفلسفة هي هذا التصريح الضخم ـ بأن داخل احكام التاريخ ، التي تستعيد فيها الفلسفة اتزانها وتستبعد الجنون ، تقوم الفلسفة بافشاء سرها وتتداعى وتنسى نفسها ، وتدخل في طور من اطوار الأزمات يعد ضروريا لحركتها . بوسعي ان اتفلسف في الرعب فحسب ، لكنه الرعب المعلن ، الرعب من أن تصاب بالجنون ، الاعلان هناك ، انه حاضر على انه ضرب من الكشف ومن النسيان في آن معا ، على انه ضرب من الوقاية والتعرض : ضرب من الاقتصاد » . (ED, P.96) .

بهذه الصياغة التي اعدها ديريدا لفكر فوكو ـ وان كان قد غير مواضع التوكيد فيها ، وجعل لها علامات ترقيم مختلفة ـ يطور ديريدا نوعا من الكتابة استخدم فيه أساليب التقديم والتأخير البلاغية ، ولم يكتبه على النحو الذي يجعله بيّناً واضحا ، لكنه ، على أية حال ، يقدم عرضا وجيزا لمشروع مناظرته : ان في مقدور اى فلسفة للجنون أن تكون شاهدا فحسب على تعقل الفلسفة ، والعقل الفلسفي نفسه ، ومع هذا فهو ليس سوى هذا الاقتصاد الذي يخص جنونه هو . وفي قراءة « ديريدا » تصبح الفلسفة المستحيلة للجنون العلامة القلوبة لجنون الفلسفة البناء ، وهي العلامة التي لا سبيل الى تفنيدها .

٥ ـ الفلسفة والأدب

« اللغة نوع من الجنون العذب ، فعند الحديث
بها يرقص الانسان فوق جميع الأشياء »
نيتشه : هكذا تكلم زرادشت

في هذه المواجهة النظرية بين فوكو وديريدا ، نجد أن المشكلة لا تتمثل بالطبع فيما اذا كانت احدى هاتين الطريقتين من طرق التدليل هي الطريقة « الصحيحة » . كما أن السؤال « عمن كان في تدليله منصفا للجنون » يبدو على أية حال سؤالا عبثيا ، وضربا من ضروب التناقض في الألفاظ ، كما أنه من الواضح ، في الوقت نفسه ، أن الأفكار في كلا الجانبين ـ وان كانت ، دون شك ، تحكمها رغبات مختلفة ـ تثري كل منها الأخرى وتقوي حجتها وتلقى الضوء عليها . ونحن لا ننوى هنا للسبب نفسه ، أن ننحاز الى جانب على حساب الجانب الآخر ، بل سنحاول أن نتفحص نتيجة المناظرة ، والتعرف على أى هذه الأمور أكثر عرضة للخطر في هذا الجدل .

وحتى لو سلمنا بجنون الفلسفة ، فإن دريدا ، يعتبر أى فلسفة للجنون (للجنون في حد ذاته) فلسفة متناقضة ومستحيلة من الناحية المنطقية . طالما أن ظاهرة الجنون ، باعتبارها صمتا في ماهيتها ، لا يمكن أن تفهم أو تقال في العقل Logos . وقد عبر ديريدا عن هذه الاستحالة مرتين ، وساقها الينا في سياقين مختلفين نقدمها ها هنا معا :ـ

١ ـ كلمات ديكارت :

ولذلك فان أى فيلسوف ـ أو أى ذات متحدثه (والفيلسوف ليس إلا مجرد تجسيد للذات المتحدثة) ـ يحاول أن

يبث الجنون داخل الفكر (وليس تماما في البدن أو في أى صورة خارجية ما) لن يتأتى له هذا الأمر إلا في اطار بُعْد الامكان وفي لغة المجاز أو في مجاز اللغة . (ED, P.84)

٢ - كلمات فوكو :

ان ما أعنيه هو أن صمت الجنون ليس مقولا ولا يمكن أن يقال في عقل هذا الكتاب ، لكنه يمكن ان يستحضر بصورة غير مباشرة ، وان جاز لى التعبير ، يمكن استحضاره مجازيا في وجدان هذا الكتاب - واني استعمل كلمة وجدان Pathos ها هنا في أفضل فَهْمٍ لها . (ED, P.60)

في كلتا الحالتين نجد أن الجنون يهرب من الفلسفة (الفلسفة بالمعنى الحرفي للكلمة) ، غير أنه يختفى تماما في كل منهما ، ويلجأ الى شيء آخر يؤويه ، ففى الحالة الأولى ، نجد ان مبدأ المجاز - « لغة المجاز أو مجاز اللغة » هو الذى يؤوى الجنون ، وفي الحالة الثانية نجد أنه الوجدان Pathos المتصل باثارته المجازية . الاستعارة والوجدان والمجاز تلك هى الكلمات التى دخلت الى حلبة المناظره دون ان تسمى باسمائها ، انه الأدب الذى تسلل خلسة الى هذا المضمار .

وهكذا فإن المناقشة حول الأدب وعلاقته بالفلسفة قد أفضت بنا ، بصورة غير مباشرة ، الى قضية الأدب ذات المغزى ، ويبدو أن الطريقة - التى يحل الجنون من خلالها على القضايا ، ويسد الطريق عليها ويزيحها من امامه - تشير الى طبيعة العلاقة الخاصة القائمة بين الأدب والفلسفة .

هنالك اذن نوع من التعارض ، تطرقت اليه مناقشة ديريدا ، في ايجاز ، بين العقل والوجدان . فصمت الجنون - على حد قوله - ليس مقولا في عقل الكتاب ، لكنه يعتبر حاضرا عن طريق إثارة وجدانه ، على نحو مجازى . وبنفس الطريقة ، فإن الجنون الواقع داخل الفكر ، تمكن إثارته فحسب من خلال المجاز . إذن ، ما الذى يعنيه هذا التعارض بين العقل والوجدان ؟ هل يرقى الى درجة التعارض بين المجاز والمعنى الحرفي أو بين الشكل والتصور ؟ كيف يتصل وجدان اللغة المجازية بصمت الجنون ؟ على أى نحو يمكن للصمت ان ينتقل عن طريق الأدب ؟ وما هو السبب في أن تسند الى الأدب مهمة « انطاق الجنون » ؟ ما هو نوع العلاقة التى تربط داخليا بين الجنون و « لغة المجاز » ؟

على أى نحو يمكن للجنون « داخل الفكر » أن يثار عن طريق « مجاز اللغة » ؟ ما هو ، على وجه الدقة ، وضع المجاز « داخل الفكر » ؟ على أى نحو يسلم الأدب باللقاء بين الفكر والجنون ؟ وعلى اى نحو - « بلغة المجاز أو بمجاز اللغة » - والى أى مدى يمكن للفكر أن يدعم وجوده في لغة الاختلاف ؟ هل يتأتى للفكر أن يثبت وجوده كفكر داخل لغة الاختلاف المتصلة بالجنون ؟

كل هذه الأسئلة قد طفت على المناظرة : إنها الأسئلة التى لا يطرحها ديريدا ، ولكن اعتراضاته في رده على فوكو هى التى أوحت بها ، وهى أسئلة لم يقم فوكو بإثارتها ، لكنها مع هذا تكمن في صلب كتابه .

٦ ـ الأدب والجنون

يتبين لنا فيما سبق أن فوكو يلتقي ، دون شك ، مع ديريدا حول فكرة أن الأدب ، المجاز ، هو الملتقى الوحيد الممكن الذي يجمع بين الجنون والفلسفة ، بين الهذيان والفكر . والواقع أن فوكو يتجه الى الأدب بحثا عن الصوت الأصيل للجنون ـ الى نصوص صاد وآرتو ونرفال وهيلدرن ـ وها هي الصلة الجوهرية التي تصل بين الجنون والأدب في دراسة فوكو ـ ها هي تقدم نفسها من منظورين مختلفين :

١ ـ طريقة المجاورة : أي الاحالة الدائمة لمفهوم الجنون داخل الأدب .

٢ ـ طريقة الاستعارة : كما يوحي بها ديريدا بوساطة « حرفية » كتاب فوكو نفسه ، وجدانه : أي الكثافة والوجدان اللذان يستغرقان أسلوبه وعلى هذا النحو ، يبدو الأدب حاضرا فيه كي يحل محل الجنون .

وهكذا نجد أن فوكو وديريدا يتفقان على وجود منطقة أدبية محايدة بين الجنون والفكر . ولكن هذه المنطقة الأدبية ، على أية حال لا تلعب بالنسبة لكل منهما نفس الدور ، كما تلعب الفلسفة . فالأدب في نظر فوكو ، انما يقدم الدليل ضد الفلسفة ، لكن الأمر في نظر ديريدا ليس على هذا النحو نفسه . وبينما تقوم مجازات الجنون بتقويض الفكر وتضليله في نظر فوكو ، فإنه الأمر ـ فيما يرى ديريدا ـ يبدو على العكس من ذلك ـ على الأقل بالنسبة لحالة ديكارت ـ إذ أن مجاز الجنون يتعين عليه توجيه الفلسفة كفاية له . وكما سبق أن رأينا ، نجد أن ديكارت ـ إذ يحاول « اثارة الجنون داخل الفكر (وليس تماما في بدنه أو في صورة خارجية ما) ـ لا يتأتى له أن يفعل ذلك إلا في اطار بُعْد . . . . المجاز » ، فيخترع شخصية كشخصية « مالن جينيه Malin Genie » ـ وهو شيطان ما من الشياطين قد يقوم بخداعنا في كل أمر من الأمور ـ إن هذا الشيطان لا يصيب ادراك الحواس وحدها بالأخطاء والأوهام ، وانما يصيب بالمثل الصدق الرياضي ، مشوّها الجلاء نفسه ، ومن خلال شخصية مالن جينيه هذه ـ كما عرض لها ديريدا ـ يتمثل ديكارت الامكانية الافتراضية لجنونه ، لكنه مع ذلك يستمر في أن يفكر ، وفي أن يتحدث وفي أن يعيش . وهكذا أصبحت هذه الشخصية الوسيلة التي من خلالها تتحامل الذات الفلسفية على الجنون ، كي تتحصن ضده ، وكي تستبعده (أو ترجئه) ، وفي صورة الكلام ، يصبح الأدب نفسه ، أو بالأحرى المجاز المشبع بالفلسفة ـ في نظر ديريدا ـ استعارة ما من الاستعارات لجنون الفلسفة .

غير أن فوكو يقول برأي مختلف ، ويفند بدوره تقويم ديريدا لديكارت . وواقع الأمر أن قصة « المالن جينيه » ـ في نظر فوكو انما هي « أي شيء آخر غير الجنون » :

« كل هذا قد يكون وهما ، لكنه وهم بلا سذاجة . ولا شك أن مالن جينيه على قدر من الخداع أكثر بكثير مما يكون عليه العقل المطموس ، اذ بوسعه أن يسحر كل شراك الجنون الوهمية ، لكنه يمكن ان يكون أي شيء آخر غير الجنون . بل انه ليمكننا القول ، في الوقت نفسه ، أنه على العكس تماما : ذلك أن الجنون يجعلني أعتقد بأن عريي وبؤسي يرتديان ثوبا قرمزيا وهميا ، على حين يمكنني افتراض مالن جينيه من ألا أعتقد بأن هذه الأيدي وهذا البدن

موجودان . أما فيما يتعلق بالهذاء فإن مالن جينيه ليس بالفعل ، أقل قدرة من الجنون ، لكن فيما يتعلق بمركز الذات بالنسبة للهذاء ، فإن مالن جينيه والجنون يتضادان تضادا صارما .

ويمكننا توضيح هذا الخلاف على الوجه التالي : فحينما يجد شخص ما نفسه في مواجهة مخادع عنيف ، فإن عقله الوسيط يتصرف ، لا كما يتصرف شخص مجنون صعقه الذعر من مواجهة الخطأ الكوني ، بل يتصرف كخصم يماثل تماما هذا المخادع في عنفه ، ويكون دائم التحفز ، دائم التفكير ، ولا يتوقف قط عن أن يكون سيد خرافته (١٢) .

والفيلسوف إذ يعرف تماما موطئ أقدامه ، يوجه نفسه في خرافته : انه يدخلها كي يهجرها ، أما المجنون ، من ناحية أخرى ، فيكون أسير خرافته . وذات الوجدان ـ في مقابل ذات اللغة ـ ذات لا يكون مركزها بالنسبة للخرافة (حتى فيما لو كان المؤلف نفسه) مركز سيادة للمعنى أو مركز رقابة عليه أو مركز توكيد علوي له ، بقدر ما يكون مركزا للدوار وضياع المعنى ، وعليه ، يمكن القول بأن الجنون (وكذلك الوجدان ، وربما الأدب نفسه) هو ما لا يكون بسيد خرافته هو ، انه بالنسبة للمعنى ضرب من العمى . وفي المقابل ، فإن كلام الفلسفة (ممثلا في ديكارت على سبيل المثال) يتميز بقدرته على التحكم ، وبمركز سيادته على خرافته وهيمنته عليها .

وهكذا فاننا باقرارنا بأن العلاقة بين الفلسفة والجنون لا يمكن أن تنفصل عن قضايا الأدب الأساسية ، وبأن الاتصال بين الفكر والجنون لا يمكن أن يكون اتصالا مباشرا ـ وان كان لابد أن يمر بالضرورة عبر المجاز ـ باقرارنا بكل هذا تكون بؤرة المناظرة قد تحولت الى طبيعة العلاقة الخاصة بين الجنون والمجاز ، والى وضع المجاز بالنسبة للفلسفة وها هنا يبرز التساؤل عما اذا كانت « لغة المجاز » على حد قول دريدا ، متميزة على هذا النحو ، عن لغة الفلسفة في ذاتها ، وبالتالي متعينة على أنها « آخرها » وعلى أنها خارجها ، فكيف يمكن للغة المجاز أن تكون في الوقت نفسه « حبيسة » الفلسفة ، مخبأة في داخلها ؟ هل الأدب داخل الفلسفة يقع داخلها أو خارجها ؟ انك ان صرحت ـ كما يفعل فوكو ـ بأنه لا يمكن للذات المجنونة أن تضع نفسها داخل خرافتها ، وأنها داخل الأدب لا يمكن أن تعرف أين تكون ـ فإن تصريحك هذا يتضمن أن الأدب قد لا يقع بالضبط « داخل الفكر » وأن الأدب لا يمكن أن يكون مخبأ تماما داخل الفلسفة وأن المجاز ، بعبارة أخرى ، لا يكون ببساطة حاضرا في الفلسفة ، أي أنه حاضر بالنسبة لنفسه ، وحاضر في الوقت نفسه بالنسبة للفلسفة : وأن المجاز لا يوجد دوما حيث نفكر أو حيث يفكر هو أنه موجود ، والجنون إذا ما استبعد من الفلسفة ، فانه الى حد ما يُحتوى داخل الأدب ، ولا يشكل محتواه بأي حال من الأحوال .

ومن الممكن ايجاز كل ما سبق في القول بأن دور المجاز في الفلسفة انما يقارن بدور الجنون داخل الأدب ، وأن وضع كل من المجاز في الفلسفة والجنون داخل الأدب ليس وضعا مفهوميا Thematic . ولا يمكن للأدب والجنون أن يقيما بأي حال من الأحوال في المفهوم Theme ، أي في محتوى البيان ، وفي لعبة القوى التي تحكم العلاقة بين الفلسفة والمجاز ، بين الأدب والجنون تتمثل وعورة المشكلة في مكان الذات ، في مركزها بالنسبة للهذاء .

ومركز الذات لا يتحدد عن طريق ما تقوله ، كما لا يتحدد بما تتحدث عنه ، بل عن طريق المكان ـ المجهول لها ـ الذي تتحدث منه .

---

١٢ ـ تاريخ الجنون (جاليمار ، ١٩٧٢) ، ص٦٠١ .

٧ ـ عقل الأدب

« حينما نعمل في الظلام
نعمل قدر ما نستطيع
نعطى ما لدينا
أما ما تبقى فهو جنون الفن »

هنرى جيمس : السنون الوسطى .

فيما يتعلق بالهذاء ، يتطرق تساؤلنا في الوقت الحالى الى النظر فيما اذا كان في مقدور مركز الذات ومحتوى بيانها أن يتطابقا معا ، وفيما اذا كان في مقدور الذات ومفهوم الجنون أن يصبح كل منها حاضرا بالنسبة للآخر ، ليُشكلا معا مرادفا واحدا ، أى علاقة متماثلة . إن الأدب يستطيع ، في بساطة متناهية ، أن يكون وسيطا شفافا بين الجنون والفلسفة ، ويستطيع ، حقا ، أن يحقق نجاحا في انطاق الجنون داخل الفلسفة ، في حال ما اذا استطاع أن يكون علاقة خالصة من التماثل والتكافؤ المتطابق مع الجنون ، من ناحية ، ومع الفلسفة ، من ناحية أخرى . غير أن تاريخ الجنون ، وفق ما صرح به فوكو ، لا يعدو كونه قصة لنوع من اللاتماثل الجذرى : قصة لشيء يقع ، على وجه الدقة ، في الفجوة ، في التناقض بين تاريخ الفلسفة وتاريخ الأدب . وتحاول مناقشة فوكو أن تلقى بنفسها في هذه الفجوة التى شقها التاريخ بين الفلسفة والأدب ، بين العقل والوجدان . والأدب في نظر فوكو ، إنما يقع بمنزلة المدخل بالنسبة للفلسفة ، مادام حاويا لما تحويه الفلسفة ، ألا وهو : الجنون ، وبهذا يصبح الجنون نوعا من الفائض ، الذى يتبقى للأدب بعد أن سُلِخَت عنه الفلسفة . وتاريخ الجنون ليس سوى قصة هذا الفائض ، قصة لفضلة أدبية ما .

في مستهل الفترة الكلاسيكية ، كان الأدب ، نفسه صامتا ، وهذه حقيقة واضحة : « كان الجنون الكلاسيكى ينتمى الى عالم الصمت ، فليس في الفترة الكلاسيكية أدب للجنون » . (HF, P.535) ، اذن ، لقد نجح مرسوم ديكارت ، الى جانب إسكاته للجنون ، في أن يسكت بالمثل نمطا معينا من أنماط الأدب . وهذه ليست بالنظرة الأخيرة على قائمة شكاوى فوكو ضد ديكارت : « ان ديكارت في صلب حركة الانطلاق نحو الحقيقة يجعل من غنائية اللاعقل أمرا مستحيلا » (HE, P.535) ومع هذا فإن الجنون يبدأ في الظهور ثانية في مجال اللغة الأدبية بظهور رواية ديدرو Le Neveu dé Rameau (ابن أخ رامو) . وفي الحركة الرومانسية ، يواصل بناء قوته وتثبيت أركانه . ولما كان الجنون في أدب القرن التاسع عشر « انفجارا غنائيا » (HF, P.537) ، فقد نظر اليه على انه « مفهوم theme للتعرف » (HF, P.538) ، وهو مفهوم يجد القارىء نفسه مدعوا فيه للتعرف على ذاته ، غير أن المعرفة الفلسفية لا تزال ماضية في استبعاد هذا التعرف الأدبى : ان هذا التعرف الذى تشتمله تجربة غنائية لا يزال مرفوضا من جانب التفكير الفلسفى (HF, P.538) . ومن ثم اذا كان فوكو يستنكر « جهود العالم الحديث في الكلام عن الجنون فقط بلغة المرض العقلى ، تلك اللغة الرزينة الموضوعية ، وفي طمس وجدانه » (HF, P.182) ـ فان ما ينكره حقا ان هو إلا هذا الطمس للرنين الوجدانى ، هذا الاحباط للفائض الأدبى ـ من جانب الفلسفة والعلم . وتاريخ الجنون ، في نظر

فوكو ، ليس أكثر من قصة هذا الطمس : « الجنون ، هو هذا **الوهج الغنائي للمرض** ، الذى لا تتوقف محاولات اخماده » (١٣) .

هذه هي النقطة الفاصلة ، فالجنون في نظر فوكو ، لا يتعدى هذا الشيء الذى جعله تاريخ الجنون **ممكنا عن طريق احباطه** : « الوهج الغنائي للمرض » . ان الجنون **ليس** ببساطة مجرد مرض عقل ، **ليس** مجرد شيء ، انه ليس سوى منفذ لوجدانه ، نوعا من « الانفجار الغنائي » (HF,P.537) ، « حضور متمزق » انه ، على وجه الدقة ، تلك القدرة **على المعاناة** ، على الانفعل ، على الافتنان الأدبي ، وبعبارة أخرى ، فان الجنون في نظر فوكو ، هو الوجدان نفسه ، **هو استعارة الوجدان** ، هو فضلة الفكر غير المفكرة . واذا كان يمكن للجنون أن يستحضر عن طريق « الاستعارة » وحدها ـ كما يؤكد ديريدا ـ من خلال وجدان كتاب فوكو ـ فان وجدان الكتاب بالتالى يعتبر نوعا من **استعارة الوجدان** . وبهذا يتحول الوجدان الى استعارة لنفسه ، **محصورا** في حركة تكراره الاستعارى ، وبعبارة أخرى ، فان الجنون ، في نظر فوكو (كالوجدان) ، يعتبر فكرة **لا تفصّل** ما تتضمنه ، لكنها **تشترك فيه** : ولفظ الجنون نفسه معناه الوجدان **Pathos** وليس معناه العقل **Logos** ، ومعناه الأدب وليس الفلسفة ، واذا كان بوسع الوجدان أن **يحيلنا فقط الى نفسه** ، الى استعارته هو ، فان الجنون ، اذن ، يصبح كالأدب نفسه ، كما جاء في كتاب فوكو ، ضربا من **الاستعارة يحيل الى** ضرب آخر من الاستعارة : **صورة بيانية لصورة بيانية** .

ولكن **كيف** يكون هذا ممكنا ؟ ربما نجد في احالة فوكو الى نيتشه ما يحل لنا الأمر :

« الدراسة التالية ليست سوى الحلقة الأولى (...) من هذا البحث الطويل ، انها تلك الدراسة التى قد تحاول تحت شمس البحث النيتشوى الكبير مواجهة جدليات التاريخ بالبنى الجامدة للمأساة . . . . ففى مركز هذه التجارب الفاصلة ، **تجارب العالم الغربي** . . . . تبرز تجربة المأساة نفسها . . . . . ها هو نيتشه يبين لنا أن بنية المأساة التى **ينطلق منها تاريخ** العالم الغربي ليست سوى الرفض ، سوى النسيان ، سوى السقوط الصامت للمأساة عبر التاريخ (١٤) .

وتنطلق البنية المأساوية للتاريخ من طمس المأساة عن طريق التاريخ ، وينطلق الرنين الوجدانى للجنون من طمس التاريخ للرنين الوجدانى للجنون ، والجنون ـ باعتباره وجدانا ـ انما هو ، بعبارة أخرى ، الاستعارة التى تمحو استعارة أخرى ، وتاريخ الجنون ليس سوى قصة استعارة لتاريخ نسيان الاستعارة .

اما ديريدا فيقوم في مناقشته الضرورية التى لا غنى عنها لموضوع الاستعارة ـ يقوم اخفاق فوكو في تحقيق طموحه المعلن لانطاق « الجنون نفسه » وليس اخفاقه في تحقيق مشروعه . وفي هذه المناقشة يعترض ديريدا على عدم وجود تعريف ، نسير على هديه ، في كتاب فوكو ، أى يعترض على عدم وجود تصور واضح يحدد أبعاد الجنون :

---

١٣ ـ المصدر السابق ، الملحق ، ١ .
١٤ ـ مقدمة الطبعة الأصلية ، **Plon** ، ١٩٦١ .

« ان تصور الجنون لم يطرح أبدا على مائدة البحث الموضوعي من جانب فوكو ، أليس هذا التصور . . . . خارج نطاق لغة الحياة اليومية الدارجة التي تستطيل أكثر مما ينبغي ، بعد أن توضع في سؤال من جانب العلم والفلسفة ؟ - ألا يبدو هذا التصور هذه الأيام تصورا زائفا ، تصورا مفككا الأمر الذي حدا بفوكو - برفضه لأدوات علم الطب العقلي وأدوات الفلسفة التي لم تقدم للمجانين من شيء سوى سجنهم - أن يتوقف عن الافادة من **فكرة ساذجة متوارية ، مستعارة من رصيد يتجاوز الرقابة** . . . . . ولم يكن لدى فوكو من بديل آخر . (١٥)

ان عنف الاعتراض نفسه يستوجب التساؤل : فيما يحتزم فوكو وضعه ، حقيقة ، موضع سؤال ليس ، بالتحديد ، سوى الطريقة التي تعمل بها كل من الفلسفة والعلم « لغة الحياة اليومية الدارجة » **موضع سؤال** ، وبصورة خاصة **هذه الرقابة** التي يزعمان القيام بها حيال هذا « الرصيد المتجاوز للرقابة » ، ان الجنون لا يمكن أن يشكل تصورا ، باعتباره استعارة لاستعارة ، أما المطلب الذي ينشده ديريدا (مطلب جنون الفلسفة) **فهو المطلب الفلسفي دون منازع** : انه مطلب لمفهوم ، مطلب الحد الأقصى **للمعنى** ، أما مطلب فوكو (مطلب فلسفة الجنون المستحيلة : مطلب الوجدان) فمطلب الحرفية **بلا منازع** - البحث عن استعارة وعن نوع من الحد الأقصى للرنين .

وليس من شك في أن كلا من فوكو وديريدا كاتبان قديران ولهذا تستغرقهما اللغة : إلا أن كليهما يجد نفسه ، بصورة أو بأخرى ، في مواجهة مباشرة مع **الأدب** . غير أننا في هذا النقاش النظري حول **وضع مصطلح « الجنون »** ، نجد أن أحدهما يعلن على نحو واضح عن **الحاجة الى تصور** للاستعارة ، على حين نجد الآخر **يطالب باستعارة** للتصور .

وها هي اذن مفارقة مزدوجة ، مركزان فلسفيان غير محصنين فلسفيا ، لا يقومان بمهمة واحدة ، « **بل بمهمتين مستحيلتين على نحو مزدوج** » تناقض كل واحدة منها لغتها هي التي لا يمكن لمحتوى العبارة **فيها أن يتطابق مع مركز** ذات ما ، مركز يتجاوز نفسه ، في كلتا الحالتين كي يتسلل الى الآخر . ربما يكون كلٌّ من فلسفة الجنون وجنون الفلسفة - في نهاية المطاف صورة للآخر . وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أنهما متعايشان معا ، أو أنهما الشيء نفسه ، بل اذا شذ أحدهما عن الآخر ، كان كلاهما شاذا بالنسبة لاطار مركزهما ومتمردا على نفس بنية بديله .

أما القول بأن الجنون « فكرة ساذجة » و « تصور زائف » ، في نفس الوقت ، فان فوكو لا يملك إلا أن يصدق على ذلك كي يعيد قوله على نحو مختلف . ذلك أن المعنى الدقيق لفكرة « الجنون » ، في تصور فوكو ، يتمثل بالتحديد في أن هذه الفكرة لا تحوي معنى دقيقا . . . أي انه ، بتعبير صارم ، تصور زائف ، بل انه ، حقيقة ، استعارة لاستعارة جذرية تنحر التصورات في جوهرها ، انها استعارة للأدب تنطلق الفلسفة من طمسها . وبلغة ديريدا فان الجنون - أو الأدب - هو هذه « الفكرة الساذجة المتوارية » أو هذا « التصور الزائف » هو بالضرورة وبالقطع ذلك « المستعار من رصيد يتجاوز الرقابة » ، رصيد لا أساس له ، وأساسه الوحيد هو الضياع ، هو انعدام السيطرة : ضياع الصلة بسيادة المعنى والانجاز والانتاج . ويتساءل فوكو : « فما هو الجنون اذن ؟ » - ويجيب بقوله :

١٥ - ج . ديريدا ، مصدر سبق ذكره ، ص ٦٦

« انه ـ دون شك ـ لا شيء » سوى غياب الانتاج (l'absense d'oeuvre) (١٦) . انه اللاَّانجاز الفعال ، اللااكتمال النشيط لمعنى لا يتوقف عن تحويل نفسه ، لا يقدم نفسه إلا لكي لا يفهم أو يستوعب . وبهذا يصبح واضحا أن هذا الرصيد غير المستند الى أساس لا يمكن أن يكون ذا موضوع ، وانه « لا سيطرة عليه » ، وتحديدا لانه طالما يحزّ على الفهم ، فهو يلاغي ، أي كائن في مبدأ الحركة نفسه ، وفي تحول من النسخ لا ينتهي . وكان من المتعين ، اذن ، على فوكو ألا يطرح هذا الرصيد ـ كما يقترح ديريدا ـ على مائدة البحث الموضوعي ، فأي بحث لهذا الموضوع لن يسفر إلا عن انصهاره مع موضوع آخر ، عن تبدله ، عن مسخه الدائم . وأي بحث في مكان هذا الرصيد ، في مركزه التصوري ، لن يلقى سوى الطاقة المشتتة لازاحته . ان الاجابة على السؤال هنا لن تحقق سوى اثارة التساؤل نفسه على نطاق واسع .

واذا كان من الصحيح اذن ان السؤال المتضمن للجنون لا يمكن أن يسأل ، لأن اللغة ليست بقادرة على القائه ، فاننا نجد في لب صياغة السؤال أن أسلوب الاستفهام التقليدي يستبعد بالفعل ، باعتباره ، على النقيض ، توكيدا بحكم الضرورة للعقل واثباتا له : ضربا من الاثبات لا يتساءل فيه الجنون ولا يكون فيه **موضوعا لسؤال** . إلا أنه ، ليس أقل صدقا مما سبق ، أن نجد السؤال فعالا في نسيج أي نص ، وفي ثنايا لب الكتابة نفسها ، سؤالا مثيرا ، متغير المكان ، تائها الى بعيد : ان السؤال الكامن وراء الجنون يكتب ، ويكتب نفسه .

واذا كنا غير قادرين على أن نحدد موقعه وأن نواجهه إلا حيث يكون قد هرب بالفعل ، حيث يكون قد تحرك ، حركنا نحن بعيدا ـ فان ذلك لا يعود الى أن السؤال المتعلق بالجنون لا يلقي سؤالا ، بل يعود الى أنه يسأل في مكان آخر : مكان آخر يقع عند نقطة الصمت تلك ، حيث لا نكون نحن الذين يتكلمون ، بل حيث ، في غيابنا ، يوضع الكلام على ألسنتنا .

٭٭٭

---

١٦ ـ مقدمة الطبعة الأصلية ، Plon .

الجنون في الأدب الفرنسي
العقل واللاعقل أو خطاب الجنون عند ديدرو

محمد علي الكردي

أستاذ الأدب الفرنسي
جامعة الملك عبد العزيز
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جدة
١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م

١ ـ كيف يكون للجنون خطاب ، اذا كان الجنون هو نقيض العقل ، أو هو ـ كما يقول فوكو بحق ـ غياب الابداع . ان الجنون ، في حقيقة الأمر ، وان كان يبدو خرقا لكل نظام وخروجا عن كل مألوف ، لا بد أن يخضع لنظام ، لنظام يحدده ، في الواقع ، العقل السوى ، أى العقل الذى يخضع من الناحية العلاجية والاجرائية لسلطة الطبيب والمشرع ، وان كان في حقيقته انعكاسا لقيم جمعية عامة تحدد المبادىء والمعايير التى تحكم هذه السلطة .

من ثم كان للجنون ، بمعناه الواسع الذى سنراه ، وليس في حدود المرض العقل الذى ينتهى في غيابه كل خلق وابداع ، سمات ايجابية كبرى يناط بالأدب الرفيع والفكر الفذ استغلالها واستثمارها في انتاج ضروب من المعارف والحقائق الباهرة ، التى لا تدركها أو تفطن اليها العقول الأليفة والسوية . وليس من شك في أن أهم هذه السمات هو ابراز الجانب النسبى في كل مفهوم للنظام والقاء الضوء على الميكانزمات الاجتماعية والثقافية والتاريخية التى تحكم هذا النظام ، وتربطه ـ داخل شبكة علاقات القوى التى تنعقد حولها بنية النظام الاجتماعى ـ بالنسق المعرفى والعلمى .

ليس من الغريب اذن في أن يكون هناك ـ كما ذهب فوكو ـ للجنون تاريخ [١] ، وفي أن تكون الرؤية العلاجية بكل أبعادها التقويمية والأخلاقية والاجتماعية جزءا لا يتجزأ من هذا التاريخ ومن هنا تتحدد كذلك خصوصية الجنون : فهو الوحيد من بين الأمراض جميعا

(١) michel FOUCAULT, Histoire de la Folie a l'age classique, Paris, Gallimard, B . H., 1972.

الذى لا ترتسم خطوطه أو تبرز ملامحه في لقاء خالص مع الطبيعة فحسب ، وانما هو الوحيد الذى يؤكد كذلك هويته ويكتسب حقه في الوجود ، أو بالأحرى في اللاوجود داخل اطار ثقافى . (٢)

ولا شك أن ارتباط ظاهرة الجنون بثقافة المجتمع بما في ذلك مؤسساته وتنظيماته وقيمه وغاياته ، وان كان ذلك لا يتم - في نظر جاك لاكان - الا من خلال تصور لغوى يقوم وينمو داخل الأسرة التى تشكل اللبنات الأولى للشخصية ، لا ينفى الجانب الموضوعى : وهو المدخل العلمى الذى يلجأ اليه الطب النفسى لتحديد المرض العقلى من الظاهر . ونحن باقرارنا لهذا الجانب الموضوعى لا يسعنا الا أن نبرز الطبيعة الخاصة لهذه الموضوعية فهى ، في الواقع ، نتاج التطور الفكرى والعلمى في بداية القرن التاسع عشر ، كما أنها قد تعرضت لهجوم شديد من قبل الحركة المناهضة للطب النفسى .

غير أنه يجب ألا يفهم مما سبق أن المعالجة الموضوعية لظاهرة الجنون ، سواء أكنت تنظر اليها نظرة موضوعية عامة أو تعالجها معالجة الأمراض العضوية من منظور أحادى ، تتم بعزلها عن بيئتها ومحيطها ، فالمرض العقلى يتميز عن الأمراض الأخرى جميعا بانه يحتفظ بخصوصيته : وهى أن أعراضه مرآة ، الى حد ما ، لآثار البيئة التى يعيش فيها المريض . ويحمل النظرة الموضوعية الى المرض العقلى هو أنه ظاهرة ارتدادية في تكوين الشخصية يمكن ادراكها من خلال فرعين كبيرين : فرع الأمراض العصابية (nevroses) وفرع الأمراض الذهانية (psychoses) وغالبا ما يرتكز العصاب على تدهور قطاع واحد من قطاعات الشخصية ، كما أنه يرتبط الى حد كبير باضطرابات مرحلة الطفولة . أما الذهان فيمس مجمل الشخصية ، وهو عبارة عن انفصام حاد بين الأنا والواقع كثيرا ما يؤدى الى سيطرة الغرائز أو الدفعات الأولية على الأنا ، واعادة صياغة الواقع بطريقة خيالية تتلاءم مع هذه الدفعات . (٣)

ان ارتباط الجنون اذن ببيئة المريض ومجتمعه يبرز لنا الطابع النسبى الذى يتسم به تصور هذا « المرض » من مجتمع الى آخر ، ومن حقبة تاريخية الى أخرى . فالجنون كان قديما يمثل تسلط قوة خارجية قاهرة على ارادة الانسان ، أو تجسيدا للشيطان في شخص المكروب ، أما ابتداء من عصر النهضة الأوربية ، فهو يتأى رويدا رويدا عن امتلاك الجسد ، ويحاول السيطرة على عقل الانسان ولبه هادفا سلبه تعمق الحرية والارادة . ثم نراه يصبح ، خلال القرن الثامن عشر ، ضربا من الجهل والخطأ اللذين يحرمان الانسان من نور العقل ويحولان بينه وبين السلوك السوى ، وهذا هو التصور الذى انتهى الى حرمان المريض من حريته المدنية وحقوقه الشرعية .

الا أن الطب النفسى هو الذى ينتهى الى قرار عزل المريض العقلى ، الأمر الذى سيؤدى الى قيام علاقة بالغة الخطورة - نظرا لقيامها على الاغتراب التام - بين المريض ونظام العزل فيما يسمى بالمصحة أو مستشفى الأمراض

---

(٢) يمكن تعريف « الجنون » وفقا لدراسة فوكو عن « المرض العقلى والشخصية » بأنه « مرض لا معنى له الا في اطار ثقافة ما » . انظر كتابه : Michel FOUCAULT., Maladie Mentale et personnalite, paris, P.U.F., 1954. p.p. 66-80.

(٣) المرجع السابق ، ص ص . ٢٣ - ٤٣ .

العقلية . ذلك أن المريض سرعان ما سيقوم في اطار نظام العزل بأداء الدور الذى حدده له المجتمع ، اذ أنه خلال تموضعه وضياع حريته على يدى الطبيب المعالج يسارع الى التوفيق بين سلوكه وبين الصورة التى يرسمها له طبيبه الشخص ويثبت ملامحها ممرضوه وزملاؤه . بعبارة أخرى انه يصبح التجسيد الحى « للانحراف » في مواجهة الطبيب الممثل الارادة « الضبط الاجتماعى » . [1]

ان هذه العلاقة التى ترتسم بين المريض العقلى والمجتمع تصبح أكثر تحديدا في ظل المجتمع الصناعى ، وذلك في صورة خلل مبدد للانتاج ولطاقات العمل الخلاق ، من ثم يكون العلاج ضربا من التطويع القسرى المؤلم للمريض على العودة الى نظام العمل . أضف الى ذلك أن بعض علماء الاجتماع ينظرون الى المريض العقلى على أنه انسان يعانى من خلل في عملية الاتصال ، اذ أن الرموز اللغوية ـ وهى اجتماعية في المقام الأول ـ سرعان ما تفقد دلالتها بالنسبة له ، الأمر الذى يضفى على موقف المريض طابعا دراميا بالغ التأثير خاصة حينا يلجأ مضطرا الى الكلمات للتعبير عن نفسه فلا تسعفه ، وحينا يعيه العجز عن الافصاح فيلجأ متخبطا الى الاشارات والحركات ، وأخيرا حينا ينتابه اليأس فيلتزم الصمت العميق .

إن موقف العلم ، سواء أكان ذلك في صورة علم الاجتماع أو التحليل النفسى أو الطب النفسى ، وذلك حتى فترة الثلاثينيات من القرن العشرين ، لا يتعدى موقف الشارح والمفسر والباحث عن العلل والبواعث من ظاهرة الجنون ، ولا شك أن ذلك الموقف هو أقرب الطرق وأسهلها لطمس « جوهر » المرض العقلى ، وحرمانه من الظهور على حقيقته . وليس من شك في أن هذا الموقف القهرى كان الدافع القوى لبروز حركة ثورية عارمة تريد أن ترد الى المريض حقه في التعبير عن نفسه وفي الاحتجاج على المجتمع الذى يعيش فيه ، والذى يحاول الطب النفسى أن يرده اليه صاغرا مرغما . وكان الأدب والفلسفة والفن ـ من غير شك ـ أروع مجالات هذه الثورة ، الأمر الذى انتهى بقيام حركة علمية معارضة تعمل على تقويض الطب النفسى الوضعى من داخله ، ولقد برزت هذه الحركة بصورة قوية وفعالة خاصة في كتابات المفكرين الانجليزيين كوبر ولينج والايطالى بساجليا . [*]

أما الرؤية الأدبية أو الفنية للجنون فتختلف جذريا عن الرؤية العلمية الموضوعية اذ بينما تقوم هذه الأخيرة على تحديد « المرض » من الظاهر ، وعلى رفض الجنون كنوع من الانحراف غير المقبول ، الأمر الذى يفترض أن القيم الاجتماعية السائدة هى المقياس السوى الأوحد ، تقوم الرؤية الأولى على الذاتية الخالصة وعلى محاولة تفهم دوافع الجنون وبواعثه ، وفي حالات قصوى ، على تقمص شخصية « المجنون » أو اللجوء الى تجارب غير عادية يقصد بها اختراق حدود العقل المألوف وكسر قوانينه وأعرافه المتوارثة .

ولقد عرف الأدب القديم ، وخاصة الأدب اليونانى ، ضربا من هذه العلاقات اللاعقلانية التى تربط بين عمليتى الخلق الفنى والالهام في صورة موجة من الدفعات الجياشة التى يهتز لها الكون بأسره ولا يستقر للنفس المبدعة فيها قرار الا

---

(1) Pierre JACERMR, la Folie de Sophocle a l'Antipsychiatrie, Paris, Bordas, 1974, p.14.

(*) المرجع السابق ، ص ص ١٦ ـ ١٧

بعد وصولها الى حالة من النشوة الغامرة ، أو كان هذا ، على الأقل ، ما تصوره لنا الرؤية الديونيزية . كما أن الأدب العربي القديم قد ربط بدوره بين عملية الالهام الشعرى وبين قوى الابداع الخارقة التي كانت تتمثل في صورة شياطين الشعراء . غير أن هذه العلاقة لم تتأكد ، بالرغم من ذلك ، ولم تبلغ عمقها المأسوى الا من خلال كتابات بعض المفكرين والأدباء الغربيين المحدثين الذين استطاعوا أن يرتفعوا بمعاناتهم ، عبر كتاباتهم ، الى مستويات تعبيرية خارقة .

ولربما كان نيتشة على رأس هؤلاء المفكرين الذين انتهى بهم المطاف الى التردى في هاوية الجنون . لقد كان نيتشة يؤمن بأن « اليقين الحقيقي هو طريق المرء الى الجنون » ، كما كان يعتقد « بأن المرء لا يكتسب هويته الحقيقية الا بفقدانه لهويته المحدودة » . من ثم كان « الجنون » بالنسبة له احدى المتطلبات الضرورية لإحداث التحول الجذرى في وجدان الفنان واطلاق طاقات الابداع والخلق الكامنة فيه . وكان بريتون ، مؤسس الحركة السيريالية ، يؤمن بـ « ان الجنون يمثل الوضع الطبيعي بالنسبة للانسان . الا أن الوصول الى هذا الوضع يفترض سلوك طرق متعرجة وملتوية نظرا لعملية « التشويه » التي أضفاها العلم والمجتمع على الطبيعة . كان هذا الكاتب يذهب الى أن الجنون ضرب من الهوس الذى يبث طاقات الانسان ويضفى على حياته معانى تتجاوزها في الزمان والمكان الى درجة تجعلها تلحق بعالم المستحيل » الا أن الانسان ، في قرارة نفسه ، لم يخلق قويا الى درجة كافية حتى يتحمل صدمة الجنون وجبروته ، فهذا الأخير قوة طاغية عاتية لا طاقة للكائن المحدود القادر على ضبطها والسيطرة عليها أو استخدامها بطريقة مثمرة في حياته العادية . وليس من شك في أن أكبر دليل على ذلك هو تصدع حياة كثير من الفنانين والأدباء في النهاية أمام تجربة الجنون مثل أرتو وفيرلين ولتريامون ونيتشة وفان جوخ .(٦)

إن تجربة الجنون تجربة قاسية ومريرة ، الا أن بعض النوابغ من الفنانين والكتاب استطاعوا أن يحولوها الى طاقة ابداعية هائلة ، وان كان ذلك على حساب حياتهم ونظير معاناة وآلام لاقبل لشخص عادى بها . وليس من شك في أن قدرة هؤلاء المبدعين على تجاوز محنتهم واظهار الجوانب « الخفية » من العقل ، هذه الجوانب التي لا يستطيع العقل السوى ـ من غير شك ـ أن ينفذ اليها بوسائله التقليدية المألوفة ، نقول ان هذه القدرة قد أبرزت أهمية الحرية التي يجب ان تتوفر للمريض العقلي حتى يحقق ذاته ، ويتموضع بعيدا عن جو العزلة والاغتراب الذى فرضته عليه ممارسات الطب النفسي ، الشبيهة بطقوس السجن ، منذ القرن الماضي . من ثم كانت أهمية الحركة المعارضة للطب النفسي (antipsychiatry) ، وهى الحركة التي نشأت في انجلترا على يدى لانج (Laing) وكوبر (Cooper) ، وذاع صيتها في فرنسا منذ السبعينات بفضل كتاب مانونى (٧) التي تقول لنا في تعريف « معارضة » الطب النفسي :

ان ما يبحث عنه الطب النفسي ـ المضاد (لانج) هو الحفاظ ، كما لو أن الأمر يتعلق بتحليل غير معلن صراحة ، على نوع من المعرفة الذى لا يتواجد مسبقا قط وانما يتكشف من خلال لغة « المريض » في صورة حدث متكرر يبرز من ثنايا فجوات الخطاب . انه يسعى الى اقرار الظروف التي تسمح لنطوق أن يتشكل من غير ضغوط . وليس من شك في

(٦) المرجع السابق ، ص ص ١٧ ـ ٢٢

(٧) Maud MANNONI, **Le psychiatre, son "fou" et la psychanalyse.** Paris, Ed. du Seuil, 1970.

أن العقبات القائمة أمام بروز اللاوعي الدال سوف تنبثق حينئذ في قلب مجال الرغبة والاستمتاع . « ان ما يجابهه المريض هو البحث عن دال مضيع هناك حيث تكون الرغبة هي بيت القصيد »[8]

ويوضح لنا هذه الطبية أن « الطب النفسي التقليدي غالبا ما يتأرجح بين وجهة نظر طبية يصعب تحديدها اذ أن الحالات الخاصة بالطب النفسي لم تسم « أمراضا عقلية » الا على سبيل المجاز ، ووجهة نظر تربوية غير مريحة بالنسبة للمعالج نظرا لأنها تحول العلاقة بينه وبين المريض الى ما يشبه العلاقة التأديبية التي تربط المربي بالطفل ، كما أن وضع المريض بالصحة وما يصاحبه من طلبات وتظلمات سرعان ما يتحول الى ما يشبه وضع السجناء » .[9]

أضف الى ذلك أن « حديث المريض الى الطبيب ليس حديثا مباشرا خالصا بقدر ما هو حديث متأثر بحديث آخر أتاه عن طريق الغير » بعد أن تناقله الأطراف الأخرى في الصحة . ذلك أن « لغة المريض سرعان ما تشكلها لغة « المؤسسة » التي تقوم على مبدأ العزل » والتي « لا تخلو من صراعات واحتكاكات بين المعالجين والمرضى من جهة ، وبين المرضى أنفسهم من جهة أخرى » .[10]

ولما كانت هذه العوامل التي تحيط بالمريض غالبا ما تتضافر على قهر شخصيته ، فانه سرعان ما يهرب من المجهود الضروري لتحديد ذاته واكتشاف هويته في خضم الدفعات المتناقضة وشحنات القلق ، التي تتشابه ، الى معايير التشخيص الموضوعي الذي يحدده له معالجه الطبيب المعالج . من ثم فان الطبيب المسئول عن « الموضع » المريض وتصنيفه في اطار مرضي محدد ، يقوم - لاشك - بالقضاء على امكانيته والتعبير عن حريته في الحديث والافصاح عما يجيش بداخله من هواجس ونزعات . لا غرابة اذن في أن ينادي كاتب شهير مثل انطونان أرتو ، وهو في أوج محنته بحق المريض في « الهذيان » ، هذا الهذيان الذي تحاول المؤسسة الطبية إخماده ، والذي يفجر ، في نظر الكاتب ، طاقات كشفية عالية تفضح « المجتمع » و « مؤسساته القهرية » .[11]

ومن ثم ، كان لزاما على الطبيب أن يتخلى عن الطريقة الظاهرية التي يقوم عليها التشخيص الموضوعي حتى يرد الى المريض اعتباره الذاتي كانسان له حق الكلام والتعبير عن نفسه . وعلى هذا النحو ، يتمكن الطبيب من الوصول الى النقطة الحاسمة التي تم عندها انفصام ذات المريض بين الحقيقة والوهم ، وهي النقطة التي لا يمكن الوصول اليها ، في نظر الكاتبة ، الا باعادة بناء ما تسميه « منطق اللاشعور » عند المريض ، وبدراسة عوامل الفعالية في مجال الرغبة [12]

---

(٨) المرجع السابق ، ص ١٠

(٩) المرجع السابق ، ص ٢٢

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢

(١١) A. Artaud, **Van Gogh, le Suicide de la Societe**, Paris, 1947, p. 10.

(١٢) MANNONI, **op. cit.**, p.28.

هكذا يتضح لنا أن الجنون هو أساسا أزمة تنتاب الانسان في أهم مكونات شخصيته ألا وهي هويته ، وهي أزمة غالبا ما تنتج عن صدام بين رغبات الانسان وسجيته وبين « حقيقة » المجتمع الذي يعيش فيه . ولما كانت هذه الحقيقة تشكل ، في أغلب الأحيان ، الجانب غير العقلي في حياة التجمعات نظرا لارتباط تنظيماتها الاجتماعية بعلاقات القوى الكامنة فيها ، فان هذه التجمعات سرعان ما تأخذ حذرها من « المجانين » لما يمثلونه من قوة نقدية فاضحة ومدمرة ، وذلك عادة بتحديد الأدوار ورسم النماذج الممكنة ضمنا لظاهرة الجنون . تقول لنا مانوني في هذا الصدد :

« يجب أن ندرك أن المجتمع قد تصور مقدما ، وبطرق عدة ودائمة ، أماكن لمجانينه ، كما قدم لهم دائما نماذج للجنون يمكنهم الاتحاد بها لارضائه ، على فرض ان ذلك جزء من المؤسسات التي يحمي بها نفسه ضد لاوعيه . »[13]

واذا كان العلم قد تكفل بتخطيط هذه الأدوار ورسم حدودها وتصنيفها وتحليلها ، فانما هو قد قام بواجبه المناط به لحماية المجتمع ودرء الأخطار التي تتهدده من قبل هذه القوى اللاعقلية الفارضة والمتمثلة في شخوص « المجانين » . واذا كان الجنون يبدأ ، في واقع الأمر ، حيث ينتهي العقل ـ والعقل ليس الا نتاج بيئته ـ فان الأدب يبدأ كذلك ، في عرف الأدبية المعاصرة ، حيث ينتهي الخطاب العلمي أو الواقعي . من هنا كان ارتباط الأدب بالجنون[14] ارتباطا وثيقا بالضرورة ، فكلاهما يقوم على الخيال ويعمل على كشف الوهم في قلب الواقع وابراز هوية الانسان .

٢ ـ يا ترى أليس الحوار الغريب ـ وهنا يبدأ حكم القيمة ـ الذي قدمه لنا ديدرو ، كاتب الموسوعة الفلسفية الفرنسية في القرن الثامن عشر ، هذا الحوار الذي دار بينه وبين أحد مجانين المجتمع الفرنسي حينذاك[15] ، خير دليل على ذلك ؟ فما هو هذا النص ؟ وما هي خصائصه وسماته « الغريبة » تلك ؟

كان هذا النص ، في البداية ، ضمن مجموعة المخطوطات التي باعها الكاتب مع مجلدات مكتبته الثلاثة آلاف ـ نظرا لحاجته ـ الى امبراطورة روسيا الشهيرة « كاترين الثانية » . الا أنه من حسن الحظ ، كانت هناك نسخ أخرى من هذا المخطوط : نسخة بين يدي السيدة دي فاندول (Mme de Vandeul) ، ونسخة في حوزة تلميذ ديدرو المفضل نيجون (Naigeon) .

ومع ذلك ، فان نيجون لم ينشر هذا المخطوط ضمن مجموعة المؤلفات الكاملة التي نشرها لأستاذه ، وكان على المخطوط أن يظهر الى العيان عن طريق الكاتب والمفكر الالماني الشهير جوته ، الذي كان قد حصل عليه عن طريق صديقه شيللر ، الذي ابتاعه ـ كما يبدو ـ من ضابط كبير في الجيش الروسي .

---

(١٣) المصدر نفسه ، ص . ٣٥

(١٤) Shoshana FELMAN, **La Folie et la chose littéraire**, Paris, Ed. du Seuil, 1978, pp. 37-55.

لقد لفتت نظرنا هذه الباحثة ، الأمريكية الأصل ، الى العلاقة بين الأدب والجنون حينما برهنت لنا أن محاولة فوكو كتابة تاريخ شمولي لظاهرة الجنون من منطلق الجنون نفسه ، وليس بالحكم عليه من الخارج تعد أمرا مستحيلا ، لأن « اللوغوس » **Logos** يتعارض بطرحها حتما مع ماهية الجنون اذ كان له ماهية ، بينما تكتسب هذه المحاولة نفسها قدرا تعبيرية هائلة [illegible] في كتب الجنون ، وبذلك فالأدب [illegible] « الباتوس » **Pathos** أو القدرة على احداث التأثير والانفعال .

(١٥) Denis DIDEROT, **Le Neveu de Rameau**, Paris, ed Sociales, 1972.

مهما يكن الأمر ، لقد أعجب جوته بهذا النص أيما اعجاب ، فقام بترجمته الى الألمانية عام ١٨٢١ تحت اسم « حوار لديدرو » . ولقد ظل هذا النص ، المحرف للأسف ، هو النص الوحيد المعروف ، الى أن يشاء الحظ أن يقع الباحث المنقب بريار (Briere) على النسخة الأصلية له ، وهى نسخة السيدة دى فاندول ، فينشره مع مجموعة الأعمال الكاملة المثبتة للكاتب ، وذلك في الفترة بين ١٨٢١ و ١٨٢٣ . (١٦)

والغريب في الأمر ، أن هذا الحوار قد عرف ، عن أعمال الكاتب الأخرى التى لا يقل بعضها أهمية عنه ، شهرة غير عادية على جميع المستويات ، وربما يرجع ذلك الى أن طابعه الهجومى اللاذع وروح التهكم المرحة التى تهيمن عليه ، والنقد الصارخ الذى يوجهه الى الطبقات الاجتماعية الجديدة المتسلقة قد جعله من بين الهجائيات (Satires) الشعبية الذائعة الصيت ، كما أنه قد أثار ، في الوقت نفسه ، اعجاب كبار الكتاب والفلاسفة في العالم وعلى رأسهم جوته وهيجل في ألمانيا وستاندال وهيجو في فرنسا .

وليس من شك في أن الذى يعنينا في بحثنا هذا ، الذى نكرسه لموضوع « الجنون » في الأدب الفرنسى ، ليس تصنيف هذا الحوار ولا تحديد ماهية النوع الأدبى الذى ينتمى اليه ، فلقد سال حبر كثير ، كما يقول الفرنسيون ، لمعرفة اذا كان نص ديدرو العجيب الفريد هذا ضربا من الحوار الفلسفى على شاكلة الحوار الفلسفى عند اليونان ، فيقوم بالتالى على توليد القضايا الفكرية والفلسفية العامة ، أم هو يمثل بالأحرى حوارا واقعيا مليئا بالحياة الجياشة على طريقة ديدرو نفسه ، وهى الطريقة التى تتميز بالتلقائية الوثابة المتحركة التى يتجاوز فيها الكاتب عالم الأفكار المجردة والمفاهيم الميتافيزيقية المطلقة الى زخم القضايا الانسانية والاجتماعية الأليفة وشبه اليومية ، أم هو ، في حقيقة الأمر ، لون من الهجاء يشبه ذلك الهجاء الذى كان يمارسه الكتاب اللاتين أمثال هوراس وبترون ومن حذا حذوهم مثل ايرازم أو رابليه .

نحن في الواقع لا ننكر شرعية هذه التساؤلات بالنسبة لدارسى الأدب ومؤرخيه ، الا أننا لا نعنى بالموضوعات التى ترتبط ارتباطا مباشرا بما يمكن أن نسميه « المضمون الفعلى » أو المعلن للنص ، ولا نعنى كذلك بمطابقته للواقع التاريخى المباشر ، اذ شتان ما بين واقع النص وحقيقته . لذلك كله ، لا يهمنا كثيرا كل هذه الأبحاث المضنية التى قام بها أصحابها للبحث عن أصل شخصية « جان ـ فرنسوا رامو » ابن أخ الموسيقى الفرنسى السىء الحظ « جان ـ فيليب رامو » ، كما لا يهمنا اذا كان هذا الشخص الذى عثر بعض الباحثين على اسمه في احدى سجلات السجون القديمة ، يطابق في سماته وسلوكه الشخصية التى قدمها لنا كاتب الموسوعة . نحن ، في الواقع ، لا نهتم الا بهذه الشخصية التى رسمتها لنا حروف الكاتب ولا يعنينا ـ وهذا بالطبع احدى الاختيارات الممكنة ـ الا مدى مطابقتها لحقيقة العصر الذى عاش فيه الكاتب ، ومدى ابرازها للرؤية الفكرية والايديولوجية لهذا الأخير ، وأخيرا مدى مطابقة هذه الرؤية لتطور القيم خلال فترة انتشار فلسفة التنوير .

اننا بصورة أدق نعنى بقراءة نص ديدرو قراءة ذات طابع فلسفى يلتقى من خلالها التفسير الهيجلى لظاهرة اغتراب القيم في عالم المدنية « الشكلية » ، وتفسير ميشيل فوكو لعودة ظاهرة الجنون ، أو بالأحرى « اللاعقل » (deraison) الى

---

(١٦) عن مقدمة رولان ديسنيه ، المرجع السابق ، ص ٨٤

الأدب على أيدى ديدرو بعد أن كان المنهج الديكارتى قد حكم على جميع الظواهر اللاعقلية ، وبالتالى لم يسمح لظاهرة الجنون بالتعبير عن نفسها الا من خلال القنوات الشرعية التى سوف يسلكها العقل للحكم عليها من الظاهر . بعبارة اخرى ، يمكن القول ، فى إثر فوكو ، بأن صوت الجنون سوف يخبو مع ديكارت ليتحدث عنه العقل حديثا علميا وموضوعيا ، الأمر الذى يؤدى من خلال عزل المجانين وسلبهم حريتهم فى الحركة والتعبير عن أنفسهم الى نشأة الطب النفسى الوضعى متزامنا مع نشأة الفلسفة الوضعية بعامة . كما يمكن القول ، من جهة اخرى ، بأن الجنون ، ولكن فى صورة اللاعقل هذه المرة ، يعود الى الظهور من جديد فى كتابات ديدرو ليبعث نوعا أدبيا وفلسفيا قديما كان قد عالجه من قبل بعض فلاسفة الانسانيات مثل ايرازم .[١٧]

لنعد الى الوراء قليلا ، حتى نرى ـ مع فوكو ـ كيف تم هذا « التطور » المتعرج الخطوط وما هى خلفياته وأبعاده وآثاره .

يذهب فوكو ، فى تاريخه للجنون خلال العصر الكلاسيكى ، الى أن ظاهرة الجنون قد عرفت نوعا من التاريخ المضطرب ، الا أنها لم تبرز فى خصوصيتها قبل صدور قرار الملك لويس الرابع عشر عام ١٦٥٦ بعزل المجانين مع بقية « النفايات » الاجتماعية من شحاذين ودجالين ومنحرفين خلف أسوار ما أطلق عليه حينئذ اسم المستشفى العام ، والذى كان أقرب الى الملجأ أو الاصلاحية منه الى المستشفى بالمعنى المألوف للكلمة .

لقد كانت ظاهرة الجنون تمثل فى أواخر العصر الوسيط ضربا من الهوس أو الهستيريا الجماعية الرهيبة ، التى ورثت فى حقيقة الأمر هالة الرعب والهلع المروع اللذين صاحبا فى وجدان الشعب الفرنسى حركة انتشار الأوبئة الفتاكة كالبرص والطاعون . ولقد شهدت كذلك نهايات القرن الخامس عشر ، نتيجة للآثار المدمرة لحرب المائة عام بين انجلترا وفرنسا ، ألوانا أخرى من مظاهر التعبير الجماعى عن الخوف والقلق ، أهمها ـ لا شك ـ ظاهرة « رقصة الموتى » (La danse macabre) التى كانت تقام بطريقة جماعية تلقائية بين القبور . ولقد عبر الفنانون ، من جهتهم ، عن هذه الحالة العامة من الفزع والهلع ، وعلى رأسهم « جيروم بوش » المشهور بلوحته المحيرة « سفينة المجانين » حيث يصور لنا « شحنة » من المعتوهين وهم يتنقلون على حافة المعمورة بين الجداول والأنهار على غير هدى ، مزاوجا فى براعة لا نظير لها بين عنصر السيولة المائية أى رمز التغير وبين ضياع العقل الانسانى وتخبطه فى الآفاق المائجة .

الا أن انبثاق المعارف العقلانية ، وسيطرة الارادة المتصاعدة للانسان على عقله وهواجسه ودوافعه الغريزية العمياء إبّان عصر للانسان على عقله وهواجسه ودوافعه الغريزية العمياء إبّان عصر النهضة سرعان ما سمح لبعض كبار مفكرى الانسانيات ، على شاكلة ايرازم الهولندى من تجاوز مشاعر الخوف الأولية التى كان يحس بها رجل الشعب الجاهل تجاه الظواهر الطبيعية أو الجماعية ويعجز عن تفسيرها تفسيرا عقليا أو منطقيا . من ثم رأينا كاتبا مثل ايرازم ينشر عام ١٥١١ كتابا نقديا ساخرا يهزأ فيه من أخلاقيات وسخافات معاصريه عنوانه : « مدح الجنون » . الا أن هذا الجنون ، الذى هو أقرب الى شطط العقل وحماقة الانسان ، لا يشبه فى كثير أو قليل الجنون المأسوى الذى كان يستحوذ على ضمير الشعوب الأوربية ووجدانها فى أواخر العصور الوسطى . من ثم يطلق فوكو على هذا النوع من الجنون اسم « التصور » أو « المفهوم النقدى » للجنون .

---

(١٧) ERASME, **Eloge de la Folie**, 1511.

على هذا النحو ، يمكن القول بأن العقل المفكر قد استطاع ، سواء عند ايرازم أو عند الكاتب الفرنسي المتشكك « مونتاني » (Montfaigne) أن يسيطر على القوى اللاعقلانية ؛ أو هو ، في الواقع ، استطاع التحصن - لدى المثقفين على الأقل - من حالة الرعب والهلع أمام الكوارث والأحداث الجسام التي لا يفهم لها سبب ظاهر . ولربما كانت السخرية والفكاهة - خاصة عند كاتب مثل رابليه (Rabelais) - وروح التهكم عند كبار مفكري العصر ، لونا من ألوان الدفاع عن النفس يرام به الحفاظ على التوازن العقلي والمزاجي للانسان .

ولقد أخذت هذه السيطرة العقلية تتزايد الى أن وصلت الى ذروتها ، وهي لحظة الوعي بها ، عند مؤسس العقلانية الحديثة « رينيه ديكارت » الذي استبعد تماما في تأملاته الفلسفية لعام ١٦٤١ مبدأ قدرة الشيطان الخبيث أو أية قوة أخرى كالحلم أو الجنون على تشكيكه في سلامة فكره وعقله . من ثم ، فاذا كان الشك جائزا ، فذلك لأنه عمل من أعمال العقل المشروعة وطريقة من طرائقه المقبولة للتأكد من وجوده ككائن مفكر ، وللتثبت من الحقيقة ، أما الجنون فيمثل قوة خرقاء مناقضة للعقل تماما ، وبالتالي تتعارض جذريا مع عملية التفكير نفسها . من هنا استطاع ديكارت ان يزيح تصور « الجنون » عن طريقه ، وأن يحيله الى شيء أشبه باللاوجود الفكري . فلنستمع اليه في تأمله الأول :

« كيف يمكنني أن أنكر أن هذه الأيدي ، وهذا الجسد الماثل لي هم ملكي ؟ اللهم الا اذا كنت أقارن نفسي بهؤلاء المعتوهين الذين اختل عقلهم وخيمت عليهم أبخرة المرارة السوداء الى الدرجة التي يؤكدون فيها بثبات أنهم ملوك ، بينما هم جد فقراء ، وأنهم متشحون بالذهب والحرير ، بينما هم عراة تماما ، أو الى درجة أنهم يتصورون أجسامهم وكأنها مصنوعة من جرات أو من زجاج . ولكن ما الخطب ... ! لا جرم أنهم مجانين ، ولن أكون أقل جنونا منهم اذا سرت على منوالهم . »[١٨]

من ثم ، فان ديكارت حينما ينحي « الجنون » جانبا ، فانما هو يقضي على كل امكانية لاستخدامه سواء في مجال الفلسفة أو الأدب وذلك باستبعاد أسلوب التهكم والمداعبة الساخرة ، التي كان يصطنعها كتاب عصر النهضة ، من كل ألوان الفكر الجاد . كما نلاحظ على اتجاه ديكارت الفكري انه حكم على كل ضروب الجنون والعواطف عامة بالاضطراب والعجز عن بلوغ أي شكل من أشكال المعرفة اليقينية ، أو أي مستوى من مستويات الحقيقة ، التي تصبح ، من الآن فصاعدا ، حكرا على العقل الخالص . وليس من شك في أن ديكارت كان يسعى بمنحاه هذا الى تخليص العقل من كل شوائبه القديمة التي علقت به منذ انتشار الفكر المدرسي خلال العصور الوسطى ، وذلك بغرض تطهيره والارتقاء به الى درجة الوضوح الرياضي الخالص ، الأمر الذي يتيح للانسان أن ينفذ الى كنه الوجود ، وأن يستشف قوانينه المنظمة .

مهما يكن الأمر ، لقد قضى ديكارت على مفهوم الجنون ، سواء منه الجانب المأسوي الذي شاع في أواخر العصور الوسطى ، أو الجانب النقدي الذي تألق في أدب الانسانيات ، قضاء تاما وشاملة ، وذلك في الوقت الذي يتفق ودخول

---

(١٨) Rene DESCARTES, **Meditations metaphysiques. Premiere Meditaion.** Paris. Cl. Larousse, p. 30.

المجانين الى الملجأ مع غيرهم من السفهاء والفقراء والمنبوذين الذين كانوا يشكلون جماع الفئات السلبية المهددة لأمن المجتمع وسلامة المواطنين المنتجين الشرفاء . لقد دخل هؤلاء المجانين الى عالم العزلة مع زمرة الداخلين ، من غير أن تحدد هويتهم ، أو ينتبه أحد الى حالتهم الخاصة . وظل هؤلاء المساكين يتخبطون ، على هذا النحو ، في ظلام الحبس قرنا وبعض قرن الى أن أخذ أمرهم ينكشف رويدا رويدا ، خاصة بعد أن كثرت الشكوى منهم وتعددت التظلمات ضدهم من بقية المساجين الذين اخذوا يربأون بكرامتهم - بالسخرية - من معايشة هذه الفئة المضيعة ، والتي يرون فيها خطرا يتهدد حياتهم .

على هامش هذه الأحداث ، ولربما بعيدا عنها كل البعد ، تنبثق من جديد شخصية المعتوه في عمل من أعمال الكاتب ديدرو ، الذي كان يبدو انه شرع في اعداده منذ عام ١٧٦١ (١٩) ، وهي شخصية جان ، فرنسوا رامو ، ابن أخ الموسيقي الفرنسي المعروف جان ، فيليب رامو ، الذي لم يكن يحظى بتقدير كاتب الموسوعة وأصدقائه المؤيدين للموسيقى الايطالية . على كل حال ، يصور لنا ديدرو ، في احدى جلساته بمقهى الريجانس بباريس ، مقدم هذه الشخصية الغريبة بقوله :

« بينما كنت جالسا ، في عصر يوم من الأيام ، أنظر كثيرا ، وأتكلم قليلا ، وأنصت أقل ما يمكن الانصات ، اقترب مني شخص الأطوار على شاكلة كثيرين غيره ممن لم يضن الله بهم على هذا البلد . لقد رأيته مزيجا من السمو والانحطاط ، ومن العقل والخبل ، ولا أشك في أن مفاهيم الشرف والدناءة قد اختلطت عليه اختلاطا عجيبا الى درجة أنه يظهر ما حبته الطبيعة من صفات حميدة من غير خيلاء ، ويبدي ما تلبّسه به من رذائل من غير حياء . »(٢٠)

ويرى فوكو في هذه الشخصية ملخصا عجيبا للتاريخ ، ملخصا يمتد في خط متعرج من « سفينة المجانين » في القرن السادس عشر الى أقوال نيتشة الأخيرة في أواخر القرن التاسع عشر ، ولربما أيضا الى صرخات أرتو في النصف الأول من القرن العشرين . ويتبدى له أن مفهومي الجنون المأسوي واللاعقل يلتقيان مرة أخرى من خلالها ولكن الى حين ، اذ أن لقاءهما ، هذه المرة ، لقاء عابر ، ولحظة من لحظات التاريخ التي تنبيء بانفصالها العاجل أو الآجل . يقول الكاتب :

ان شخصية ابن أخ رامو ، في واقعها الانساني وفي هذه الحياة الهزيلة التي لا تفلت من المجهول الا بفضل هذا الاسم ، الذي ليس هو اسماً فعلياً وانما ظل لظل ، ان هذه الشخصية ليست ، عبر ودون كل مستوى للحقيقة ، الا الهذيان المتمثّل في الوجود كوجود للواقع ولا وجوده . ونحن حينما نفكر أن مشروع ديكارت كان يقوم ، على النقيض من ذلك ، على قبول الشك بصفة مؤقتة تظهر الحقيقة في واقع الفكرة الجلية ، نرى جيدا أن النقطة الحاسمة في لا - ديكارتية الفكر الحديث لا تبدأ بمناقشة الأفكار الفطرية أو بادانة البرهان الانطولوجي ، وانما مع نص « ابن أخ رامو » ، وبالوجود الذي يشير اليه هذا النص بطريقة معكوسة لا يمكن ادراكها الا في عصر هيلدرلين ونيتشة . »(٢١)

---

(١٩) D.DIDEROT, le Neveu, op. cit., p. 50

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٩٠

(٢١) M. FOUCAULTMHist. de la Folie.., p. 368

على هذا النحو ، نرى ان هذه الشخصية الغربية تجمع بين ضربين من الجنوح الفكري كانا قد اختلطا تماما الى درجة الاتحاد في نظر مفكري الكلاسيكي ، أو قل ان هذين اللونين من « الجنون » لم يكونا الا شيئا واحدا ، شيئا لم يخرج عن كونه نوعا من الردة الحيوانية عند الانسان العاقل او ضربا من بلادة الحس وانكماش الارادة لا يخلو من ضعف وخنوع ، أو لونا متألوان سيطرة العواطف الهوجاء والشهوات العمياء (انظر الى المسرح الراسيني في هذا المجال) على عقل الانسان وضميره بحيث تختلط عليه الأمور وتخيم على بصيرته الظلمات ، فلا يستطيع تبين طريقه السوى أو تمييز الخطأ من الصواب . الا أن دور العزل ، وهذا لم يفطن اليه جهل العصر ، كانت قد تكلفت برعاية جانب من جوانب هذا الهوس العقلي ، تكلفته الى درجة استطاعت فيها بين ظلمات جدرانها وصدأ قضبانها أن تحدد معالمه ، وتبرز سماته العامة والخاصة ، حتى اذا قام رواد الطب النفسي الوضعي مثل بنيل الفرنسي (Pinel) وتوك الانجليزي (Tuke) بتحرير شخص « المجنون » من رفقة الشر أو السوء ، كان قد تحول فعلا الى سجين من نوع خاص : سجين الجدران الداخلية التي بثها في نفسه وحواسه وعقله عزلته الطويلة في قلب الملجأ ، ومعاملته الدؤوب خلال قرن وبعض قرن على أنه حيوان متبلد وكريه . ان هذا الجانب ، الذي رعاه الملجأ وتعهده بعنايته ، والذي سوف تتعهده بعد ذلك بعطفها واهتمامها مصحة الأمراض العقلية ، هو ما سيعرفه العالم الحديث باسم المرض العقلي .

أما الجانب الآخر ، الذي لم يفطن اليه الطب النفسي وما كان ليفطن اليه ، لأنه لا يبرز الا استثناء ولا يشع الا برقا خاطفا ووميضا متقطعا . وكيف يفطن الى ظاهرة لم تتحول الى مرض نهائي الا في طورها الأخير ، والى ظاهرة فريدة يجتمع فيها الاضطراب العقلي بالابداع الفني أو الأدبي الى درجة يكاد ان يختلطان فيها ، ولكنهما في الواقع لا يختلطان ، والى درجة كان يظن فيها الرومانتيون ، شعراء الليل والتصوف والأحلام ، أن العبقرية الحقة لا يمكنها أن تخلو من قدر معين من الجنون . ان هذا اللون الأخير من الجنون ، الذي يحلو لميشيل فوكو تسميته : اللا ـ عقل ، دوب من الدروب المتوهجة أو اشعاع خاص من الاشعاع الكاشفة لأغوار النفس والوجود[٢٢] الذي أتيح لبعض العبقريات الفذة المتوقدة ولبعض النفوس البالغة الشفافية أن تحترق به أو تكتوي بلهيبه حتى تضيء لغيرها .

بصدد هذه التجربة الأخيرة « للجنون » ، يقول فوكو :

« لقد ظلت التجربة اللاعقلية هذه الى حد ما في الظلام ، واستمرت في صمت منذ مجيء ابن أخ رامو وحتى ظهور ريمون روسل وانطونان أرتو . ونحن اذ نعمل على اظهار هذه التجربة علينا ، في الوقت نفسه ، أن نحررها من سيطرة المفاهيم الباثولوجية التي طمستها . اذ أن العودة الى الطبيعة المباشرة في قصائد هيلدرلين الأخيرة ، واضفاء طابع القدسية على العالم المحسوس عند نرفال أمران لا يتسنى لنا ، اذا حاولنا فهمهما على ضوء تصور انجابي للجنون ، الا أن يقدما لنا معنى مشوها وسطحيا . اننا يجب أن نستخلص معناهما الحقيقي من اللحظة اللا ـ عقلية نفسها التي تواجدا

(٢٢) يقول جيرار دي نرفال في بداية مؤلفه « أوريليا » متحدثا عن العالم الخفي الذي يكتشفه بداخله : « كأني في نفق مظلم يخلف الضياء رويدا رويدا ، ثم تنبثق فيه من أعماق الليل والظلام وجوه شاحبة مهيبة كأنما تقطن عالم الأرواح الطاهرة . وتتشكل في آخر ذلك اللوحة ، ويضيء شعاع جديد في الوقت الذي تتحرك فيه أشباح غريبة : ان عالم الأرواح يفتح أبوابه لنا » .

انظر : G. de NERVALMAurelia, Paris, J. Corti, p. 73

فيها ، فمن الواضح أنه لا يمكننا فهم حركة التحول الشعري والنفسي لدى الشاعرين الا انطلاقا من تجربة اللا ـ عقل التي كانت بمثابة الشرط الماعين لامكانية هذا التحول . ان ظاهرتي التحول عند الشاعرين لا ترتبطان ارتباط علة بمعلول ، ولا تتطوران عن طريق التكامل او التعارض . انهما ترتكزان على الأساس نفسه ، أساس التناقض العقلي الغائر ، الذي أبرزت لنا تجربة ابن أخ رامو احتواءه سواء بسواء للسكرة الحسية وفتنة الطبيعة المباشرة بالاضافة الى هذه السخرية المريرة المضنية التي تنبيء بعزلة ووحدانية الهذيان . ولا شك أن ذلك لا ينتمي الى طبيعة الجنون ، وانما الى ماهية اللاعقل . واذا كانت هذه الماهية قد استطاعت أن تطور في الخفاء ، فذلك ليس لكونها خفية فحسب ، وانما لضياعها في كل محاولة لابرازها . اذ أنه ليس من الممكن ـ ولعل هذه سمة من السمات الأساسية لثقافتنا ـ أن نبقى ، في حزم واصرار غير محددين ، في فجوة اللاعقل . فهذه الفجوة لا بد من تناسيها والغائها بنفس القدر الذي نحس فيه عبر الدُّوار الحسي وعزلة الجنون . لقد دلل على ذلك فان جوخ ونيتشة بدورهما ، اذ أن افتتانهما بهذيان الواقع وبريق المظهر والغاء الزمان ، ثم عودته الأبدية في ضوء العدالة ، وانبهارهما بالصلابة ، التي لا تتبدل ، لأهش المظاهر ، كل ذلك أدى الى اقصائهما وعزلهما بصرامة وقسوة في قلب ألم لا مقابل له ، ألم لا يمثل بالنسبة للآخرين فحسب ، وانما بالنسبة لهما وفي حقيقتهما اليقينية المباشرة ، الا الجنون . »[٢٣]

٣ ـ ان تحديد العقل في حوار الفيلسوف (يدرو) والمجنون (رامو) يتطلب تحديداً لضرب من النظام وابرازاً لملامحه وأطره ، كما أن تحديد اللاعقل ـ أو ما يسميه فوكو الصورة النقدية للجنون ـ ليس الا بمثابة ادراك لحدود هذا النظام وابراز لهذه المنطقة من الظل أو فجوة اللاعقل ، التي تقع على تخوم العقل ، والتي لا يمكن تجاوزها أو اختراقها من غير أن نتردى في هاوية العدم حيث لا خلق ولا ابداع . من ثم تبرز لنا هذه المنطقة العازلة بين العقل ونقيضه اللاعقل كمنطقة محرمة لا يمكننا أن نجازف بالانخراط فيها من غير أن نشكك في عقلانية النظام كله ، وهو أمر لا يجوز الا لمجنون أو أبله . ولا شك أن الاحساس بهذا الحد الفاصل ، الحد الذي يبدأ عنده الدوار أو الهذيان ، يرتبط عند ديدرو ـ الذي تتلاشى الفواصل الاجتماعية في عالمه القصصي بطريقة ملحوظة[٢٤] ـ بوعي مرهف واحساس بالغ الدقة بصيرورة التاريخ وبعالم النسبية والاحتمال . من ثم تكون هذه الظلال ، التي تحيط بالعقل ، والتي يبدأ يتطرق اليها العقل المتشكك ـ أو المتخبط سواء بسواء في نظر العقل السوي ـ ، والتي تنتهي بإحداث صدع في كيان النسق الفكري والأخلاقي ، احدى شروط الامكان لانبثاق الجنون ووعيه في خطاب الجنون .

ان امكانية انبثاق اللاعقل وخطابه قد فطن اليها أول ما فطن فيلسوف المثالية الجدلية هيجل بفكره الثاقب اللماح ، فأشار اليها في كتابه « ظاهريات الروح »[٢٥] على أنها احدى علامات التمزق وضياع القيم الانسانية في عالم « المدنية » . ومن المعروف أن هيجل لا يأخذ معنى المدنية في مدلولها الايجابي الذي يخطر على بالنا لأول وهلة : فالمدنية بالنسبة لهيجل ، الذي يحكم على الأشياء من منظور الشمولية ومطابقة الضمير المؤمن لذاته ، مكان لضياع الروح

---

(٢٣) M. FOUCAULT, **Hist. de la Folie**, p. 372- 373

(٢٤) كانت الفوارق الاجتماعية صارمة في الرواية الكلاسيكية ، أما بالنسبة لرواية القرن الثامن عشر ، وعند ديدرو بالذات ، فان القيم الاجتماعية تنقلب رأسا على عقب . انظر رواية الكاتب :

Jacques Le Fataliste.

(٢٥) HEGEL, **La Phenomenologie de l' Esprit** Trad, de j. Hyppolite. Paris, ed. du Seuil, 1947 t. II,p.80.

وبموضعها في صورة العالم ـ في ـ ذاته . ويرى هيجل أن الانسان ، في هذا العالم الممتد من نهاية العصور الوسطى الى فجر الثورة الفرنسية ، يغترب في عمله ، كما أن الشعور يفقد تدريجيا مطابقته لـذاته الأصيلة . من ثم فـان روح الفضيلة ، المتمثلة في ذاتها ، أخذت مع بداية هذا العالم المتدني تسلك مسالك المراوغة والازدواج . يقول هيجل :

« ان ماله وجود ها هنا ليس له الا قيمة الوجود الموضوعي فقط ، أما الشعور الصادق بالذات فهو في العالم الآخر ، من ثم فان كل لحظة فردية تتلقى جوهرها وواقعها من قبل كائن آخر ، وبمقدار ما تتواجد هذه اللحظة بالفعل ، بمقدار ما يكون جوهرها شيئا آخر غير واقعها . »[٢٦]

حينما ينفصل ، على هذا النحو ، عالم الوجود عن ماهيته ، فإن الشعور يطرح قضية وجوده من خلال صورتين : صورة الهو المباشر (Le Soi) ، وصورة الهو العالي أو شعور الفكرة . وسرعان ما يتحول شعور الفكرة الى تعقل خالص ، وهو ما يبرز بعد تحول الكائن ـ في ـ ذاته (الوجود المطلق) الى كائن ـ لذاته (الوجود الفردي المباشر) خلال فلسفة التنوير ، التي سوف تقوم بدورها بمعارضة قضية العقيدة والايمان من منطلق الثنائية ، أي معارضتها لشيء منسلخ عن جوهره .

ان هذه الازدواجية التي تثبت في قلب الشعور سرعان ما تشكل حينما تلج عالم الروح ، السمة الرئيسية التي يسم بها هيجل عالم المدنية . من ثم ، تكون المدنية ، عند هيجل ، بمثابة تحول الضمير الحي الى مؤسسة ، سواء أكانت هذه المؤسسة نظاما سياسا أو اقتصاديا أو اجتماعيا أو ثقافيا ، الأمر الذي يتطلب في نظره تضافر فعلين : فعل الفرد في التخلي عن ذاته أو دنياه المباشرة حتى يصير عالميا ويرتقي الى الجوهر ، وفعل المطلق أو الفكرة المجردة التي تتعين بانفعاجها في الفرد فتصبح مدنية . من ثم ، فالمدنية ليست الا استحضارا للجوهر أي لعالم القيم من خلال الأفراد . أما « الهو » فانه لا يستطيع ادراك ذاته عبر المدنية مباشرة ، كما كان الأمر في عالم العقيدة والروح المباشرة . بل على النقيض من ذلك ، ان « الهو » لم يعد يدرك ذاته الا من خلال صورته السلبية المناقضة لحقيقته . ذلك ان ادراك الذات وادراك الموضوع أو العالم الظاهري لا يتطابقان البته في عالم المدنية اذ أن انبثاق المطلق عبر « الهو » لن يتم هنا الا في صورة مجموعة متعاقبة من اللحظات المتعارضة ، كما أن السلبية ستتفجر من جراء تحلل الروح العالمية الى حشد من النزعات الفردية التي تزدهر حينما تبسط مفاهيم الثروة المادية سلطانها على مقاليد الدولة في فرنسا ابان القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أي حينما يعمل الفرد على استبدال الغايات العامة بمصلحته الشخصية كما لو أن شعوره المتحرر قد استأثر بالجوهر لنفسه دون غيره . الا أن الشعور لا يستطيع ، مع ذلك ، التخلص من شقائه اذ أنه لا يتحقق تماما من طبيعة ادراكه لذاته بسبب نزعته المتزايدة الى خلط ما هو لـذاته مع الموجود ـ في ـ ذاته ، وعجزه عن التمييز بين الجزئي والكلي أو الذاتي والموضوعي . يقول هيجل :

« ان الخير هو تطابق الواقع الموضوعي مع وعي الذات ، والشر هو فقدان هذا التطابق . من ثم يصبح كل ما هو خير أو شر بالنسبة لهذا الوعي خيرا أو شرا في ذاته ، فلقد أضحى هذا الأخير الوسط الذي تتحد فيه لحظتا الوجود ـ في ـ ذاته والوجود ـ لذاته . »[٢٧]

---

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٥٢ ـ ٦٢ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص . ٦٢ .

أضف الى ذلك انه بتطور الثروة في قلب عالم المدنية ، فان مفاهيم الخير والشر تنقلب رأسا على عقب ، فالخير بعد أن كان موجودا ـ في ـ ذاته أصبح موجودا لذاته ، على عكس حركة الشر التي أصبحت موجودا في ذاته . ولما كان الشر هو اللاّمتطابق ، بصفة متعاظمة ، مع حياة الشعور ، فان ماهية الذات لم تعد الا دربا من دروب تموضعها واغترابها ، بدلا من أن تكون سبيلا لتحررها وتفضوعها . ومع ذلك ، فان « الشعور الدنيء » لا يدرك هذا التموضع على حقيقته ، اذ أنه يحس به في صورة تمرد ، بينما يقوم « الشعور النبيل » ، الذي ما زال محافظا على احساسه بمبادىء الشرف ، بالتخلي عن ذاته والتضحية بها في سبيل الدولة أو الموجود ـ في ـ ذاته . ولا شك أن الشعور النبيل في تضحيته هذه بكل ما هو فردي ومباشر لا يفعل شيئا أكثر من تطابقه مع جوهره ، وتأكيد ما يسميه هيجل « بطولة الخدمة الصامتة » . الا أنه حينما تبدأ سلطة الدولة في التفرد ، خاصة ابتداء من حكم لويس الرابع عشر (الدولة هي أنا) ، فان الشعور النبيل يكون قد تجاوز جوهره الى ما يسميه الفيلسوف « بطولة التملق » . من ثم لم تعد تضحيته موجهة الى الموجود ـ في ـ ذاته وانما الى الموجود لذاته . وهو بفقدانه لتطابقه مع ماهيته ، لن يستطيع ، بعد الآن ، التميز عن الشعور الدنيء ، اذ أنه فقد التحامه بعالمية الفكرة وامتلأ بالامتنان للثروة وبالعرفان لصاحبها . أضف الى ذلك أن الموجود لذاته سيغترب ـ لا محالة ـ في الثروة لأن ادراك الذات لنفسها لن يتم الا من الظاهر وكأنها تخص الغير ، وكأنها خاضعة لصدفة اللحظة أو النزوة ، ومرتبطة ، بشكل أو آخر ، بأتفه الظروف وأبعدها عن الأهمية والجدوى .(٢٨)

هكذا تتشيأ الذات وتغترب كلية . وفي قلب هذا الاغتراب وانسلاخ الذات عن مركزها يتحلل كل شيء : « تتحلل الاستمرارية والعالمية ويتحلل كل ما نسميه قانونا أو خيرا أو حقا ، يتحلل كل ذلك ويتردى في الهاوية . »(٢٩) كما ينبثق ، في الوقت نفسه ، خطاب الجنون ليستقر في مكانه من الفجوة ، حيث يمحي نهائيا كل تعارض بين الشعور النبيل والشعور الدنيء .

ويميز هيجل في هذا الخطاب بين ما يسميه « الضمير المحسن » و « الضمير المتلقي للاحسان » . أما الضمير الأول ، فليس في مقدوره بلوغ جوهر الفكرة حتى ولو تجاوز فردية المتعة الواهية ، لأن « عطاءه ليس مجردا من الأنانية والخصوصية ، وليس تعبيرا تلقائيا منزها عن الغرض والهوى بقدر ما هو « فعل مدرك لذاته » . من ثم ، فهو شعور مستقل ومستبد ، لا يقل دناءة عن الذي يقع عليه الاحسان . انه شعور مغرور يتغافل عن الثورة النفسية للآخر الذي يريد اكتسابه بفضل وجبة ، متناسيا أنه يحرره بذلك من كل قيد والتزام ، ويهدم لديه كل شعور بالوفاء والولاء . »(٣٠)

---

(٢٨) المرجع السابق ، ص . ٧٥

يقول لنا « رامو » بعد حادثة طرده من دار أرباب نعمته « اني كنت ، بالنسبة لهم ، رامو الصغير ، رامو الوقح ، المجنون ، الجاهل ، الكسول ، المهرج ، الحيوان المعلوف . ولم تكن أية صفة من هذه الصفات الأليفة تلصق بي حتى أثاب عليها بابتسامة أو مداعبة ، أو ضربة خفيفة على الكتفين ، وأحيانا بصفعة أو ركلة أو قطعا من اللحم تلقى لي ، أثناء الوجبات ، في طبقي ، أو بشيء من رفع الكلفة خارج الطعام ، ولكن من غير أن يترتب على هذه الحرية أية التزامات ، فأنا شخص لا يلزم القوم حياله بشيء ان الناس تفعل بي ومعي وأمامي كل ما تريد من غير حرج . آه لي ، لقد ضيعت كل شيء ، من أين لي الآن كل تلك القضايا الصغيرة ، التي كانت تتساقط علي كالمطر ؟ اني كلب كبير حقا ! لقد فقدت كل شيء لأني أردت ، مرة واحدة في حياتي ، أو لو يعاودني ذلك مرة أخرى ، أن يكون لي ، مثل بقية الناس ، شيء من رجاحة العقل »

انظر : DIDEROT, Le Neveu de Rameau, p. 104

(٢٩) Phenomenologie de l'Esprit., p. 76.

(٣٠) المرجع نفسه ، ص . ٧٧

أما الضمير الدنيء ، المتقبل للاحسان ، فانه اذ يستخدم اللغة كأداة لتملق السلطة المتفردة فإنما يستخدمها حيال الثروة في صورة رياء خسيس ، فاللغة لم تعد تعبر هنا عن جوهرها الأصيل وانما عن الجوهر المهجور : انها تصير لغوا وثرثرة فارغة ، فهي لم تعد تهدف الى اطراء الموجود - في - ذاته (القيم) ، وانما تسعى لارضاء غرورها بالثناء على الموجود - ذاته . واذا كانت اللغة بعامة لا تستطيع ، في هذه المرحلة التاريخية ، التعبير بصفة كاملة عن اتحاد العالمية بالفردية ، فانها - لا شك - تستطيع التعبير عن التمزق الذي يتم في قلب الذات وتحولها الى عالم الشيئية . يقول هيجل :

« ان لغة التمزق هي اللغة التامة والروح الصادقة لكل ما هو موجود في عالم المدنية ، اذ أن وعي الذات بنفسها ، في انتمائها لهذه الثورة الرافضة لرفضها ، انما هو عين تطابقها التام والتلقائي مع ذاتها في قلب التمزق المطلق . »[٣١]

على هذا النحو ، حينما تعي الذات ظاهرية ادراكها لنفسها ، كما لو أنها تدرك نفسها في صورة الآخر ، فانها تتحول الى مدنية خالصة وفساد عام . وكل شيء يصبح ، بالنسبة لها ، تصنعا ورياء ، اذ أنها لم تعد مكانا لاتحاد الجوهر بالوجود أو التقاء الروح العالمية بالفردية نظرا لكونها ، هي نفسها ، موضوعا خارجا على كيانها . كذلك يفسد الخير والشر تماهيها بسبب تغلب المعيار الظاهري وسيطرة الشكلية والحرفية على الروح والمضمون : من ثم يقول هيجل « كل شيء ، وفقا لظاهره ، سواء ، فهو نقيض لما هو - لذاته ، وما هو - لذاته ليس مطابقا لحقيقته ، بل « مخالفاً لما يريد أن يكون . »[٣٢]

لا غرابة اذن ان يتحقق وفقا للفيلسوف هذا التمحل الظاهري في شخصية « ابن أخ رامو » الذي يجمع في حياته العملية بين كل ألوان المتناقضات ، فهو التحقق الحر لكل أشكال الذاتية المتطرفة ، وهو في خطابه المتناقض « لسان حال الكلام في عالميته ، وفي حكمه المدمر لكل شيء . »[٣٣] ان هذه الشخصية لتعبر اذن خير تعبير عن واقع « الروح » في عالم المدنية الشكلية اذا قورنت بضمير الفيلسوف المعذب ووجدانه الممزق حسرة ومرارة على انهيار القيم والمبادىء ، الذي ان دل على شيء ، فانما يدل - قبل ضياع المجنون - على ضياع عصره واغترابه المهين .

لا جرم أن يكون الحق ، أمام القوة الجدلية الوثابة لهذه الشخصية ، باهتا وضعيفا لا اغراء فيه ولا بريق . فهو لم يعد يوجد ، في أحسن الظروف وأفضلها بالنسبة للشعور النبيل ، الا شيئا نادرا ندرة النفوس الطيبة المخلصة . الا أن هذه القوة المقوضة لروح المدنية سوف تنتهي - لا محالة - بالانقلاب على نفسها حينما تصل الى قمة الخواء فترتفع بتفاهة الأشياء وضحالة الواقع المباشر الى مستوى العالمية . فالذات المغتربة حينما تصل ها هنا الى قمة العالمية سرعان ما ترتد على نفسها وتدرك طبيعتها الذاتية المحدودة ، فهي وان استطاعت الحكم على المطلق في لحظة من لحظات التطور ، لحظة التناقض والفساد ، لا تستطيع ادراك المطلق في كليته أو شموله ، اذ أنها لم تنفذ لحظة الى ماهيته الا خلال التمزق والضياع التي تمثلت فيها خير تمثيل . وهي لاتكاد تعي هذه اللحظة ، لحظة توحيد الأضداد التي تجمعت فيها حتى تعي حقيقتها المرة : وهي أن هذا التمزق هو تمزقها الذاتي وليس تمزق الروح أو المطلق .[٣٤]

---

(٣١) المرجع نفسه ، ص . ٧٨
(٣٢) المرجع نفسه ، ص . ٧٩
(٣٣) المرجع نفسه ، ص . ٧٩
(٣٤) المرجع نفسه ، ص . ٨٠ - ٨٤

على هذا النحو ، تتضح لنا قصة « رامو » بجلاء : انها تمثل قمة الاغتراب بالنسبة للعقل الغربي ، وهو العقل ، الذي يرتبط انطولوجياً بالنسبة لهيجل ، بعالم القيم الارستقراطية :(٣٥) فالقيم الارستقراطية تنحدر فعلا في بدايات العصر الحديث ، عصر المدنية الشكلية ، حيث تسود سلطة الحاكم الفردي المستبد وتسود القيم النفعية مع قيام المجتمع البرجوازي . من ثم نرى أن القيم المادية الجديدة ترد الانسان الى فعاليته الخارجية ، وتؤسس انطولوجيتها الجديدة لا على مضمون الفعل وتقديره في ذاته ، وانما على الشكل والظاهر . من هنا تبدأ الشكلية في اكتساب كثافة الوجود ، الا أنها في النهاية لن تستطيع تجاوز حدود طبيعتها الا وهي ـ في هذه المرحلة التاريخية التي تنتهي بالثورة الفرنسية ـ الصورة الممسوخة التي تقدمها لنا شخصية « المجنون » في حوار الفيلسوف والمجنون .

وباختصار ، ان تمزق الضمير يتمثل في انفصامه الى ماهية ووجود ، وباطن وظاهر ، ولا شك أن هذا الانفصام ، بالنسبة لفيلسوف المثالية الارستقراطية ، هو مصدر شقاء الضمير الغربي . لذلك يعمل هيجل جاهدا على رفض منظور الثنائية الكانطية التي تعجز ، في نظره ، عن التوفيق بين الطبيعة في استقلاليتها وبين شعور الالزام الخلقي ، ويقدم لنا منظوره الخاص القائم على الشمولية والكمون . ان هذا المنظور ، القائم على الشمولية الحية والتناسق البديع بين الروح المتمثلة في الذات الحرة أو الارادة ، وبين العالم ، يسمح في نهاية المطاف للعقل ، الذي ارتقى خلال مرحلة استقلاليته الجديدة الى مرتبة وعيه ومعرفته بذاته ، أن يصل الى أسمى درجات التحرر ، فهو من الآن فصاعداً الذات الصانعة للتاريخ ، وذلك بالقدر الذي استطاع فيه تجاوز ثنائيته القديمة بين الذات والموضوع وتفهم الطابع الشمولي الذي لا يتجزأ لحريته : أي أن حرية الانسان لا تتحقق فعلا الا بالقدر الذي تتحقق فيه حرية الآخرين .(٣٦)

الا أن الوضع لم يكن على هذا النحو تماما ، أي لم يكن قائما على الحرية بهذا المعنى ، خلال عصر التنوير ، فلقد سيطرت على المجتمع حينئذ ، وفقا لكلام المعتوه « رامو » ، طبقتان متعارضتان : طبقة السادة المستبدين من جهة ، وطبقة العبيد من المستضعفين من جهة أخرى . من ثم ، فان الحرية لم تكن الا كلمة جوفاء تتحرك بها الأشداق وتلوكها الألسنة ، أو وهما يتألق كبريق السراب على صفحة الأشياء الزائفة .

في هذا العالم المغلوط ، حيث استشرت العلاقات المادية الخالصة وطغت المفاهيم النفعية والعملية تقلص الانسان الى مرتبة السلعة التي تباع وتشترى ، وتقوقع في وظيفته الدنيا ، وظيفة الأداة التي ينبذها الناس بعيدا حينما يكونون قد

---

(٣٥) يقول جان هيبوليت في كتابه الكلاسيكي لتفسير ظاهريات الروح عند هيجل :

« في حوار « ابن أخ رامو » سوف نرى وصفا للضمير الممزق وللحالة النفسية قبيل الثورة . الا أن روح الثقافة قد ظهر كلية على حقيقته ، ولا نعلم مراحل الجدلية الهيجلية من الاشارة الى التطور التاريخي الفعلي ، فالدول الحديثة قد نشأت بدءا من نظم الاقطاعية ، ولم تصبح ملكيات الا باخضاع النبلاء والاقطاع الى حد ما . والملكية المطلقة أخيرا ، كما نراها في فرنسا ابان حكم لويس الرابع عشر ، هي المرحلة الأخيرة لهذا التطور ، ومؤشر على الانحدار المقبل . »

انظر في : Jean HYPPOLITE, Genese et structure de la phenomennologie de l' Esprit.Paris, Aubier Montaigne, 1946, 2 vol., tII.p. 378.

(٣٦) يقول اريك فيل : « ان الحرية لا تكون ايجابية أو فعالة الا في الحدود الموضوعية التي تكون فيها ، عن وعي أم لا ، منطقة أو عاقلة ، فالحرية الفعلية ليست مجرد تعسف فرد ، الأمر الذي يستحيل تصوره أو تحقيقه ، وانما هي تقرير للحرية الانسانية بالقدر الذي يقبل فيه الانسان حرية الغير في اطار جماعة حرة . »

انظر : Eric WEIL, Hegel et L' Etat. Paris, Vrin, 1966., p. 36

استنفدوا أغراضهم منها . وفي هذا المجتمع ، الذي لا قيمة للانسان فيه الا بفعاليته الظاهرة وقدرته على الحركة والانجاز ، صار الفقير ، أو قل الانسان المدفوع الى الفقر ، مسخة خالصة . فكل شيء في هذه الدنيا ، دنيا الثروة والجاه ، قد اصبح مظهريا الى درجة الفجاجة والتشويه : القيم قد فرغت من مضامينها ، والفكر تقطعت أسبابه وغاياته السامية حتى أضحى تمثيلية الفكر ومهزلته الصارخة . أرأيت الى هذا المجنون كيف يصور لنا قضية الحكم على الاشياء ، انه يعدد مظاهره الخارجية كأننا به مجموعة من الاشارات والحركات تقدم لنا في عرض هزلي مليء بالمرارة والسخرية . يقول المعتوه في حواره مع الفيلسوف :

« لا يجدر بنا أن نؤيد دائما بالطريقة نفسها . فذلك يدعو الى الرتابة ، كما قد يبدو نوعا من الزيف ، كما أننا سوف نفقد بريقنا . وليس هناك من خلاص الا في حسن التقدير وخصوبة الابتكار : علينا أن نعرف كيف نعد وأين نضع النبرات القوية الحاسمة ، وأن نستغل الفرصة أو اللحظة الملائمة ، مثلا حينما تتوزع العواطف ، ويحتدم الشجار الى درجة من الصخب لا تكاد تسمع فيها أحدا ، أو حينما يتكلم المجتمعون في آن واحد . عليك ، حينئذ ، أن تكون على انفراد ، وفي أبعد زاوية ممكنة من البيت عن ساحة المعركة ، وعليك ، بعد أن تكون قد مهدت لثورتك بصمت طويل ، ان تنقض فجأة على الجمع كوقع القنبلة المدوية على جماعة المتنازعين . انني لا أجد لي بديلا في هذا الفن . ولكنني أبرز كذلك ، والى حد الادهاش في نقيض ذلك ، اذ أن لي عددا من النبرات الخافتة التي أقرنها بابتسامة ، ومجموعة متنوعة من تعبيرات التأييد يدخل فيها الأنف والفم تارة ، وتلعب فيها دورها الأعين والجبين تارة أخرى ، كما أن لي مرونة اضلاع ، وطريقة في ثني السلسلة الفقرية ، وفي هز الأكتاف خفضا ورفعا ، ومد الأصابع ، وانحناء الرأس وغض الطرف ، واظهار الدهشة والذهول كما لو أنني أسمع صوتا ملائكيا يتنزل من السماء . »[٣٧]

لا شك أن هذا الحكم الظاهري ، الذي يذكرنا بمحاكاة القرود لبني الانسان ، ليس الا الصورة الصادقة ، البالغة التعبير والتأثير للانسان ـ الشيء ـ . ألم يكن يقول المعتوه عن سادته بأنهم : « يصنعون به ومعه وأمامه كل ما يريدون »[٣٨] . لقد كان هذا الشقي البائس في مرتبة الأشياء لاعتبارات عدة : أهمها لكونه معتوها وطفيليا وفقيرا . الا أن جنونه لم يكن له على الاطلاق إطباق المرض العقلي المحكم أو كثافة العلة الباثولوجية التي لا تقبل لنظرة الطبيب شريكا . إن جنون هذا الرجل كان أبعد ما يكون صلة بالوجود الايجابي لهذا المرض ، بل على العكس ، لقد كان جنونه سلبيا خالصا ، ومن ثم مرآة بالغة الشفافية لمجتمعه وعصره . لقد كان جنونه وليد هذا الجنون العام الذي كان يدفع أبناء عصره الى التكالب على الثراء ، وذلك الى الدرجة « الجنونية » التي تنـزع الى تملك الجنون نفسه . ألا يقول المعتوه لغريمه الفيلسوف في حكمة مذهلة :

« لقد وُجدت ، ولعهد طويل ، شخصية المجنون الرسمية ، ولكن لم توجد ، في أي عهد ، شخصية العاقل . انني المجنون الذي يخص السيد برتان وكثيرين غيره ، قد أكون مجنونك في هذه اللحظة ، أو قد تكون أنت مجنوني . ان العاقل من ليس له مجنون قط ، فالذي له مجنون ليس بعاقل ، واذا لم يكن عاقلا فهو مجنون . »[٣٩]

---

(٣٧) D. DIDEROT, le Neveu de Rameau, p. 135

(٣٨) المرجع نفسه ، ص . ١٠٤

(٣٩) المرجع نفسه ، ص . ١٤٦

بيد أن العقل ينتهي ، للأسف ، في لعبة الملكية هذه - وما هي الا الحركة الرمزية البالغة الدلالة لمجتمع لا يستطيع ادراك كنهه الا في صورة الملكية - بالوقوع في حبائل لعبته وبالضياع . اذ أن حب الملكية الى حد الهوس الذي يدفع الى تملك المجنون - أي الانسان في واقع الأمر - انما هو تحقيق لروح الثروة في أقصى أشكالها الممسوخة ، وهي وصول الانسان في حبه للتملك الى جنون التملك .

ان قلب الأوضاع المتحقق ها هنا في أبلغ دلالاته الرمزية ، والذي تسمح الومضات الهيجلية بادراكه عبر تعين الفكرة في مسارها التاريخي ، لاكتف مضموننا لو أثريناه بالحاقة بالمنظور المعرفي الذي حدده لنا فوكو في دراسته لتاريخ الجنون . (٤٠) فلقد حاول فوكو أن يرسم لنا من خلال منحنى التموضع الذي تشكلت من خلاله حياة العقل أثر اللحظة التي تم فيها استبعاد الجنون واقصاؤه في صورة السلبية المطلقة والفراغ التام ؛ الامر الذي كشف له ، بعد حركة العزل التي تمت في القرن السابع عشر ، أن الجنون قد عاود الظهور ، خلال القرن التالي ، وفي داخل مجال العقل نفسه ، ولكن ليس ليختلط به ، كما كان الأمر في السابق ، وانما ليُكرّس خدمته .

ان الجنون يبرز ، خلال القرن الثامن عشر ، في شكل من أشكال الغائية - هذا الغياب أو الوجود المطلق سواء بسواء - التي يرتكز عليها كل نظام وتقوم كل حكمة . واذا كان هذا الجنون يصعب ادراكه في ماهيته بصورة عامة ، الا أنه من السهل ادراكه من خلال تحديد سمات المجنون ، أو الآخر على الوجه الأكمل . (٤١) ومع ذلك اذا كان شعورنا بالآخر يتم في القرن السابع عشر من خلال المعرفة اليقينية للذات (الكوجيتو - الديكارتي) ، فان حركة الشعور تتحدد ، ابان القرن الثامن عشر التي يتحول الى أرضية معرفية ظاهرية وموضوعية ، من خلال حقل خارجي يبرز فيه المجنون في صورة المغايرة التامة : ان المجنون هو الآخر .

على ضوء هذا المنظور الجديد ، تستبعد الذات عن الجنون ، وتتأكد عقلانية العقل بما لا يقبل اللبس ، اذ لا يعقل ان أعي ذاتي واكون مجنونا ، أو أفكر وأكون مجنونا ، كما يكتسب المجنون أو الآخر ، في الوقت نفسه ، قيمة موضوعية خارجة عن الذات العارفة . من ثم يدخل الجنون في حبائل العقلانية الجديدة ، التي تقلد العلوم التجريبية الصاعدة في فصلها للذات عن الموضوع ، ولايعود - كما في التجربة الأولى - مجرد منافاة لايجابية العقل أو مجرد ظلال تتعارض مع نوره .

لقد أصبح الجنون ، منذ هذه اللحظة ، خارج مجال العقل تماما كشخصية الآخر التي تنحرف عن القاعدة السوية ، ولكنها تخضع ، مع ذلك ، لحكم العقل ، لأن هذا الأخير يظل الذات العارفة . (٤٢) ويتم عادة حكم العقل على الجنون ، في عصر التنوير بوساطة طريقتين : طريقة معيارية ، وهي قياس الجنون كظاهرة انحرافية بالنسبة للسوية

---

(٤٠) لاحظ فوكو أن ماهية العقل في حوار « ابن أخ رامو » تتلخص في ملكيته للجنون أو سيطرته عليه ، بينما كانت عند ديكارت في تطابق هوية العقل مع ذاته ، الأمر الذي يستبعد الجنون من مجال العقل تماما .

انظر : M. FOUCAULT, Hist. de la Folie, p. 366

(٤١) مثل هذه الأرضية الفكرية هي التي تسمح بظهور أفكار أو نظرية مثل نظرية لومبروزو عن المجرم والجريمة .

(٤٢) M. FOUCAULT, Hist. de la Folie, p. 200

التي كثيرا ماتدخل في تحديدها مبادىء ايديولوجية ، وطريقة موضوعية تقوم على تحويل السلبية القديمة للجنون ، القائمة على سمات المغايرة ، الى ايجابية . يقول لنا فوكو بشأن هذه السلبية الخلقية للجنون :

هذه السلبية لم تعد تشكل شيئا آخر غير الايجابية التي يمكن معرفتها عنه : اذ أن القوة النقدية والانفعالية التي فجرها الرفض وعدم التعرف والخواء الشخصي اصبحت هي المجال الذي سوف تنبثق فيه بهدوء السمات التي سوف تتشكل منها رويدا رويدا حقيقة ايجابية . »[٤٣]

وليست هذه الايجابية الجديدة الا « المحتوى العقلي » للجنون وعقلانيته نفسها ، ولكنها عقلانية تختلف جذريا عن عقلانية العقل لأن عقلانية الجنون تدرك من الخارج على شكل موضوع . وليس من شك في أن مشروعية فكرة الموضوع ، التي توصل اليها مفكرو القرن الثامن عشر ، هي شرط لازم لقيام أي علم وضعي ، ولتأسيس أية وضعية بصفة عامة . الا أن وضعية الجنون ، وامتدادها الى حقل العقلانية أو خضوعها لمنطق الظاهرية ، لم تعط جميعا أية نتائج هامة خلال هذا القرن ، ذلك أن الجنون قد أدمج ـ من غير منطق واضح ـ بالنظام الوضعي والمخطط لكل الامراض الممكنة ، وبطبيعة باثولوجية لاتقوم على الخيال والهوى بقدر ماتقوم على العقل والنظام . غير أن الجنون ـ للأسف ـ لايشكل ، مثل بقية الامراض العضوية ، حقلا يسكنه مبدأ العالمية الباثولوجية ، فهو مرض ذو طبيعة خاصة ، ولايمكنك ـ بالتالي ـ ان تطالبه بالاتساق مع نفسه أو بالتطابق مع أعراضه . انه يشكل ـ كما يقول فوكو ـ :

هذا المكان الخالي الذي يصبح فيه كل شيء ممكنا ماعدا النظام المنطقي لهذا الامكان »[٤٤] .

لاجرم أن يكون استعصاء الجنون على ادماجه بقائمة التصنيفات المرضية العامة سببا قويا في اختلاطه ، من جديد بعالم اللاعقل ، وهي الامكانية التي حققتها شخصية « رامو » أحسن تحقيق . الا أن اختلاط اللاعقل بالجنون ينبئنا ، هذه المرة ، بفراقهما القادم الى غير رجعة : فاللاعقل سوف يقودنا مباشرة الى هيلدرلين ونيتشة وأرتو ، أما الجنون فسيلقينا في هاوية الأمراض العقلية حيث يخيم الصمت الرهيب .

ان اختلاط الجنون بالعقل ، مرة أخرى ، في شخصية المعتوه ، يعني قدرة اللاعقل على ادراك الحقيقة من جديد . اذ ، كما يقول فوكو ، :

« ان امكانية السؤال عن العقل تتولد من قاع اللاعقل نفسه ، كما تتوفر ، من جديد ، امكانية ادراك ماهية الوجود من خلال هذيان يجمع ، في صورة وهم مواز للحقيقة ، بين وجود الواقع ولا وجوده » . [٤٥]

الا ان الحقيقة ، التي يدركها المجنون في هذيانه ، تتجاوز هنا بكثير « تفاهة البشر الجنونية » التي يتحدث عنها الكاتب ، اذ أن هذه الحقيقة ، النابعة من أعماق التمزق الذي يصيب الانسان الضائع ، ومن أغوار لغة الهذيان المكبوتة وأوهام اليقظة ، لتشكل أكثر الظروف ملاءمة لقيام مجتمع الظلم ونقيضه الحي . كما أن الوهم الذي يدركه

(٤٣) المرجع نفسه ، ص . ٢٠٢
(٤٤) المرجع نفسه ، ص . ٢١٣
(٤٥) المرجع نفسه ، ص . ٢٦٩

المجنون ببصيرته المغتربة ليس الا الصورة السرابية البراقة للحقيقة . انه هذا الوجود للفراغ الذي يملأ عالم العجز ، ويعبر عن نفسه أفضل تعبير في خطاب الرغبة التي لاتعجز ، وهي في قمة تأثرها الدرامي وتلذذها بالهبوط الى أرخص ألوان التهكم ، عن هز قلوبنا واثارة عواطفنا بالاشارة الى المساواة :

« الفيلسوف : اني أخشى الا تصبح غنيا قط

المعتوه : وأنا عندي شك في ذلك .

الفيلسوف : ولكن اذا حدث العكس ، ماذا كنت ستفعل ؟

المعتوه : كنت سأصير مثل جميع المتسولين الذين أثروا ، كنت سأصير أكبر بذيء رآه الناس حتى الآن . حينئذ كنت سأتذكر ماعانيته من الذين آذوني ، وكنت سأرد اليهم بعناية ، كل الاهانات التي وجهوها الي . انني أحب أن يثني علي الناس ، وسوف يثنون عليّ . سوف استأجر كل جماعات المحتسب « فيلمور » وسوف أقول لهم ، كما قالوا اليّ : هيا ، أيها الأوغاد ، ادخلوا البهجة على نفسي ، وسوف يدخلونها ، وسأقول مزقوا سمعة الناس للشرفاء ، وسوف يمزقونها ، اذا كان مازال هناك شرفاء ، ثم سوف نحصل على المتعة ، وحينما سنصل الى حد الثمالة ، سوف نتساوى في النداء ، وسوف ننسج الحكايات ، وسوف تكون لنا كل صنوف العيوب ، والرذائل . كم سيكون هذا لذيذا ! »[٤٦]

الا أن المساواة ، التي يوحي بها هذا النص ، ليست للأسف الا ثمرة من ثمار السكر وهذيانه الذي يدفعنا الى الانزلاق ، من غير وعي ، من لهجة الأمر والنهي الى لهجة الندبة ، من ثم فدعوى المساواة ، التي نقع عليها هنا ، هي أشبه بحلم عامر بالأمل ، ولكنه مجرد حلم أو وهم براق سرعان مايردنا الى عالم النقص الأول أو الى الفوارق الجذرية التي يفرسها التاريخ في قلب الطبيعة . على هذا النحو لاتعدو المساواة ، حينما تردنا عبر أحلام البائسين والضائعين الى قاعدة الظلم الأولى ، التي يقوم عليها مجتمع الثروة ، أن تكون ضربا من الحيل والجنون . فهي أشبه مايكون ، في هذه الحال ، بحلم العبد الأخرق عن الحرية ، وبسخرية الأقدار المريرة حينما لايتورع الطفيلي البائس ، في تعطشه للحرية والعدالة ، عن تبني أحكام النظم المستغلة ونسخ مبادئها الهدامة . من هنا نقرأ في حوار ديدرو :

« المعتوه : كنت في السابق أسرق أموال تلاميذي ، نعم كنت أسرقها ، هذا شيء مؤكد . أما الآن . فاني أكسب هذه الأموال ، على الاقل ، مثل الآخرين .

الفيلسوف : وهل كنت تسرقها من غير أن يؤنبك ضميرك ؟

المعتوه : أجل من غير تأنيب ضمير . يقال انه اذا سرق لص زميله ، ضحكت الشياطين . ان أهالي التلاميذ كانوا يغصون بثرواتهم المكتسبة ، مكتسبة ، الله يعلم كيف . لقد كانوا من رجال الحاشية ومن رجال المال والأعمال والبنوك وكبار التجار . انني كنت أساعدهم ، ومعي شرذمة من الصعاليك الذين يستخدمونهم مثلي ، على رد هذه

(٤٦) DIDEROT,le Neveu de Rameau, p. 124

الاموال . فاذا كانت كل الأنواع تتصارع في الطبيعة ، فان كل الأوساط تتقاتل في المجتمع . اننا كنا نقيم العدالة على طريقتنا ، من غير تدخل القانون . »[٤٧]

ليس من شك في أن حلمك ، على هذا النحو ، بنوع من المساواة الوهمية ، أو بضرب من العدالة المقلوبة ، ان صح هذا القول ، ليس في وسعه الا ان يؤكد الطبيعة الاستغلالية للنظام المستغل ، وأن يعمق طبيعة المجنون المغتربة والداعية التي الاغتراب على السواء . اذ ليس من شك في أن طبيعة المجنون مغتربة بالقدر الذي تشكل فيه نتاجا للحتمية الاجتماعية ، الأمر الذي تؤكده صرخات المسكين : « وثم البؤس ، ان صوت الضمير والشرف لجد ضعيف حينما تصرخ الأحشاء . »[٤٨] ، ودافعة الى الاغتراب بالقدر الذي تبنى فيه هذه الطبيعة نظام المجتمع الفاسد وتعمل على تكاثر رذائله التي تتعيش منها ، وتغذى اغترابها بها في الوقت نفسه . أترى الى هذا المجنون ومايقوله لنا في منطقه المقلوط :

« ومادمت استطيع بناء سعادتي على رذائل تتلاءم مع طبيعتي ، رذائل اكتسبتها من غير مجهود ، واحتفظ بها من غير عناء ، وتتفق مع أخلاق أمتي ، وترضي ذوق أرباب نعمتي ، بل وأشبه باحتياجاتهم الخاصة من هذه الفضائل التي تضايقهم ، والتي يلقون عليها اللوم صباح مساء ، أليس من الغريب أن أقوم بتعذيب نفسي ، كما لو كان قد حكم عليّ بالشقاء الأبدي لأغير من شخصيتي وأزودها بطباع غريبة عليها ، طباع قيمة لاجدال ، ولكنها طباع سوف تكلفني كثيرا حتى اكتسبها وأمارسها ، ولن تقودني الى أي شيء ، وربما الى اقل من شيء لو اسمعت وراء هجاء الاثرياء الذين يحتاج اليهم أمثالي من المتسكعين لكسب قوتهم . »[٤٩]

هكذا ترسم أمامنا هذه الدوائرة الخبيثة ، حيث يردنا الانسان المغترب الى المجتمع الذي تسبب في اغترابه ، ويردنا المجتمع المريض بدوره الى نتاجه المرضى ، وهو الانسان الضائع . الا ان شخصية الطفيلي ـ المعتوه تفقد ، على هذا النحو ، جاذبيتها كقوة فارضة لتصبح مجرد صورة هزلية ممسوخة لمجتمع العصر . بل ان الصورة ، التي يقدمها لنا ديدرو في هذا النص ، لاتعدو كونها مسخا لعالمين : عالم الاثرياء برذائلهم المعروفة ، وعالم البؤساء والمعدمين بأثارهم المؤسفة . من ثم ، حينما يعكس لنا « رامو » بطريقته المضخمة ، وهي أساس فن التشويه ، مجتمع الأثرياء ، انما يعبر عن الثنائية الخبيثة التي يقوم عليها فن النفاق والرياء ، كما أنه يقدم لنا ، في الوقت نفسه ، الصورة المصطنعة الزائفة للانتهازية والوصولية . ان فن القناع أو النفاق موجود في كل حركة من حركات المعتوه : في حركة الممثل الذي يحسن

---

(٤٧) المرجع نفسه ، ص ١٣٣
(٤٨) المرجع نفسه ، ص ٢٠٣

ان الحتمية الاجتماعية ـ كما تذهب فرانسواز فيكو في المقدمة ـ سارية كذلك بالنسبة للسافلة . فهي وان كانت تنتج طبيعة اليائس أو الطفيلي المغتربة ، تنتج كذلك السلطة المولدة للاغتراب اذ أن رجل المال « برتان » يمس عبر المرأة التي يقدمها له « رامو » بالدور الذي يقدمه اليه هذا الاخير الا أنه ـ للأسف ـ لايملك الحكمة الكافية لمقاومة غواية الاستبداد ، التي تمثل ـ أخطر أنواع الغوايات .

(٤٩) المرجع نفسه ، ص ١٣٠

ببراعة لانظير لها ، اظهار عكس مايبطن ، وفي ايقاع الحياة الزاحفة المطاطة التي تضفي على شخصية الطفيلي طابعه الطبع المتلون ، وأخيرا في الأدوار الملتوية التي تعتمد على الالتباس والتمويه . فلنستمع اليه وهو يشرح للفيلسوف احدى اختراعاته الفنية :

« ان حركة اظهار الاعجاب بوساطة الظهر ، التي حدثتك عنها ، من ابتكاراتي الخاصة ، وان كان بعض الحاسدين قد ينازعونني إياها . انني اعتقد انها قد استخدمت من قبل ، ولكن من ذا الذي أحس كم هي ملائمة للاستهزاء سرا من الشخص الوقح الذي نبدى له الاعجاب . »(٥٠)

من هنا كان غموض الفعل مرادفا لصدع يتم في قلب الوجود المستتب ، علامة على ولوج بذور الالتباس والخلاف في عالم التجانس والوفاق . وليس من شك ، في أن هذا الموقف القاتم هو مايسمح بتسرب مبادىء الاستثناء ، ثم سيطرة الحالات الخاصة على القواعد العامة للاستغلال يقول « رامو » في هذا الصدد :

« والحاكم والوزير ورجال المال والادارة والجيش والاديب المحامي والنائب العام والتاجر والمشتغل بالبنوك والصانع واستاذ الغناء والرقص ، لا أشك في أنهم جميعا من الشرفاء ، على الرغم من ان سلوكهم قد ينحرف في بعض النقاط عن الضمير العام ولربما كان مليئا بالاستثناءات الخلقية . اذ أنه كلما كانت مؤسسات المجتمع راسخة في القدم كلما كثرت الاستثناءات ، وكما يقال : قدر الرجال هو الذي يصنع قدر المهنة ، وبالعكس كما رأينا مؤخرا اذ أن قدر المهنة هو الذي يصنع قدر الرجل من ثم كان علينا أن نستغل المهنة بقدر المستطاع . »(٥١)

ولما كان الفعل يفقد ، على هذا النحو ، قيمته الذاتية ، ويتحول ، بعد قلب المعايير وضياع القيم ، من وسيلة الى غاية ، فان كل شيء في الحياة يصبح صوريا بحتا ، وتتغلب المظاهر البراقة على كل أصالة وطهارة . هات ماعندك أيها المجنون العاقل :

« قالوا بأن السمعة الطيبة أفضل من حزام ذهبي ، ومع ذلك ، فليس كل من له سمعة طيبة يملك حزاما من ذهب ، وانني لأرى اليوم من يملك حزاما من ذهب لايعاني قط من نقصان السمعة . »(٥٢)

هكذا لاتستطيع أية قيمة الصمود أمام بريق الثروة ، اذ أن الفضيلة والأخلاق لم تعودا في العالم الجديد ، حيث المال أساس الكيان الاجتماعي ومصدر القيم ، الا وهما خالصا فلاعجب في أن يكون « رامو » الفاسد البذيء صورة ممسوخة ، ولكنها أمينة ، للأوساط الاجتماعية الصاعدة :

(٥٠) المرجع نفسه ، ص ١٣٩
(٥١) المرجع نفسه ، ص . ١٢١
(٥٢) المرجع نفسه ، ص . ١٢٩

« أنت لاتشك في أني أمثل ، في هذه اللحظة ، الغالبية العظمى من أهل المدينة والحاشية . ان أثرياء البلد اما أنتم قد صارحوا أنفسهم أو لم يصارحوها بالأشياء نفسها التي أبحتها لك بها . الا أن المؤكد هو أن الحياة التي سأعيشها بدلا منهم تمثلهم تماما . هذا في الوقت الذي ذهبتم فيه ، أنتم الآخرون ، الى حد الاعتقاد بأن السعادة قد خلقت للجميع ، وياله من تصور غريب ! »[٥٣]

وأن للسعادة ، في عالم الاغتراب وضياع الانسان ، أن تعم الناس جميعا ، فحيث تسود روح المنفعة وتتفشى أنانية الفرد ، لايستطيع الانسان أن يأتلف الى أخيه الانسان ، أو أن يرفع الحواجز التي تقوم بينه وبين بني جنسه . من ثم تتحطم الذات المطمئنة ، ويفقد الشعور المؤمن مطابقته لنفسه ، واتساق وسائله مع غاياته ، كما تتبلبل الامور ، وتضطرب القيم والمبادىء مع انبثاق الشعور الدنىء واغترابه في صورة الأخر . وليس من شك ، في أن بلوغ هذا الشعور المهترىء الى مستوى التعبير عن نفسه ، عبر خطاب الجنون عند ديدرو ، ليعد قمة التدهور والانحطاط في حضارة العصر . الا أن ديدرو ، على الرغم من عبقريته الفذة ، لم يستطع أن يتجاوز ، كما يمكن أن يقال ، ضمير عصره . لذلك نراه ، في اغترابه هو نفسه في صورة الحتمية والموضوعية اللتين رسمتهما له معارف وعلوم عصره ، ويطرح قضية الجنون ضمن اشكالية طبيعية غير مدرك للخلفية الأيديولوجية التي تطمسها ـ بالضرورة ـ كل المفاهيم التي تقوم على أرضية طبيعية .

يقول المعتوه : « اذا كانت الشهوة هي أحق صفات الطبيعة ، فانني أعود دائما الى الشهوة ، والى احساسي المباشر ، من ثم أرى أنه ليس من حسن النظام الا يجد الانسان زاده اليومي ، بينما ـ اللعنة على شيطان الاقتصاد ، يغص أناس بما عندهم من فائض ، ولايجد آخرون لهم معدة ملحة مثلهم وجوع متجدد مثلهم مايضعونه تحت الضرس . »[٥٤]

ان الطبيعة ـ لاشك ـ ضرب من التصور الخبيث الذي يسمح بتجاوز الأبعاد الواقعية لقضية البؤس ، ويسمح بطرح قضية الاغتراب والضياع في حدود الحتمية البيولوجية . كما أن الطبيعة باستبعادها لصيرورة التاريخ وحركته المحررة ، تضفي على مجتمع الظلم والفساد طابع الثبات والسوية الى درجة أن المعتوه نفسه ، هذه السلبية الخالصة ، يعتقد بوصوله ، في نهاية المطاف ، الى مرتبة الكينونة الكاملة ؛ والحقيقة المتمتعة بكل كثافة الوجود الفعلي وركائز الهوية الثابتة . من ثم نراه يقول للفيلسوف في لهجة ساخرة :

« ألا ترى حقا أنني دوما كما أنا لا أتغير . »[٥٥]

---

(٥٣) المرجع نفسه ، ص . ١٢٥

(٥٤) المرجع نفسه ، ص . ١٨٦

(٥٥) المرجع نفسه ، ص . ١٩٢

هكذا تبقى ، في هذه الحلقة الخبيثة من التمزق والضياع ، أطراف التناقض والصراع كما هي ، ثابتة لاتتحرك . فهي على الرغم من المواجهة المأسوية التي تربط بينها ، لم تدخل في صراع فعلي ، ولم تنتظم في عملية من التجاوز المبدع الخلاق . من ثم يردنا « الجنون » على أشلاء شخصية « رامو » وعبر شخصية الفيلسوف المتعاظمة الى مثالية المنطق العقلي ، منطق الفضيلة والأخلاق المجردة ، الأمر الذي لايحررنا بقدر مايدعم ويثبت هذه الهوة التي تفصل دوما بيننا وبين جنون الآخر . بعبارة أخرى ، أن العقل والجنون لايلتقيان في هذا الحوار بقدر ما يحاذي أو يواجه أحدهما الآخر في علاقة ظاهرية ، ان جمعت بينها فانما تجمع بين نقيضين في حلقة من التكامل المحتوم : تكامل العبد وسيده في عالم الضياع والاغتراب .

المرض العقلي والإبداع الأدبي

شاكر عبد الحميد

قسم علم النفس - كلية الآداب

جامعة القاهرة

طلب الروائي الايرلندي الشهير جيمس جويس نصيحه المحلل النفسي المعروف كارل جوستاف يونج حول حالة ابنته الاولى التي كان سلوكها مسببا لكثير من القلق لدى أبيها فبحث لها عن الرعاية الطبية اينما وجدت ، وقد قام الدكتور يونج باجراء فحوص كثيرة لابنة جويس واستنتج أنها تعاني من الخبل المبكر (الاسم القديم للفصام) فسأله جيمس جويس : ولكن كيف استطعت أن تعرف ذلك يا دكتور يونج ؟ فأجاب يونج بأن تفكيرها وكلامها يتّسمان بالتشويه والانحراف الشديدين وقد جعلت حالتها هذه من الوصول الى ذلك الاستنتاج الخاص بمعاناتها من مثل هذا النوع من الجنون أمرا ممكنا .

وقد احتج جويس على تشخيص يونج قائلا بأنه في نمطه الخاص من الكتابة حاول أن يمد بشكل متعمد حدود اللغة الانجليزية بحيث قد تبدو منحرفة ومشوهة ، ماهو الفرق ؟

أجاب يونج بأن جويس وابنته مثل شخصين ذهبا الى قاع النهر ، لكن بينما استطاع جويس أن يغوص الى الأعماق النفسية للحياة ويعود منها ، فان ابنته قد غرقت فيها ، ان المريض العادي لا يستطيع أن يساعد نفسه في التفكير والكلام بهذه الطريقة ، بينما استطاع جويس ذلك واستطاع أن يطور ذلك خلال كل كتاباته الابداعية[1] .

في الدراسة الحالية نحاول تحديد تلك العلاقة الخاصة بين الابداع والمرض النفسي ونقوم بالتركيز اكثر على كيفية تعامل بعض المبدعين من الأدباء مع المرض النفسي ونهتم بصفة خاصة بشكسبير ودستويفسكي ، لكننا نبدأ بالفحص التاريخي لحدوث ذلك الربط بين الابداع والمرض العقلي في الأدب .

(1) EB,nm R. Ja,es Javycm New York: Oxford University Pressm 1959.

١ ـ المرض العقلي : الخيال والأحلام :

كانت الامراض العقلية التي أطلق عليها اسم الجنون من الموضوعات المعروفة بشكل مستمر في الادب الغربي وكذلك الادب الشرقي منذ بدايتها حتى العصر الحديث وقد تخيل الاغريق الآلهة ديونوسوس في صورة « المتسبب في الجنـون » Backchos و « المخلص من الجنـون » Lysios في الوقت نفسه[٢] وتشير الأدلة أكثر من ذلك الى أن الانسان قد انشغل كثيرا بالاشكال المتطرفة من الخبرة العقلية والوجدانية قبل أن يسجلها في أشكال أدبية بوقت طويل ، فالأساطير والحكايات الخرافية التي ظهرت في أعمال هوميروس وفي « التوراة » وفي دراما الأغريق القدماء تشتمل على أشكال رمزية أولية للهذاءات ومظاهر الهوس والاشكال الاخرى الغريبة من التفكير والسلوك ، وتعتقد ليليان فيدر L.. Feder في كتابها « الجنون في الأدب » Madness in Literature أن التفسيرات الأدبية للجنون تعكس وتتحرى أيضا الافتراضات والتصورات الطبية والثقافية والسياسية والدينية والسيكولوجية للعصر الذي تظهر فيه ، كما تقوم هذه التفسيرات والتصورات أيضا باستكشاف العمليات الخاصة بالتحويلات الرمزية التي تحدث نتيجة لحدوث هذه المظاهر الغريبة من السلوك وتحاول الكشف أيضا عن عواقبه أو مترتباته في عقول وسلوكيات الأفراد والجماعات فمنذ الاشكال المبكرة الموجودة من الأساطير الى الأشكال الاكثر حداثة من الاعتراف والروايات والاعمال الشعرية والدرامية قامت الاوصاف والتفسيرات المطروحة للجنون بالنقل والتعبير في اشكال رمزية عن انشغالات الانسان بنشاطه العقلي الخاص وكذلك اهتمامه الكبير بخبراته النفسية الخاصة ، ومعالجة الجنون في الأدب تعكس تناقض الانسان الوجداني تجاه العقل ذاته فالعقل الذي يكون محيرا وغريبا ومربكا من خلال تجلياته الغريبة الشاذة هو عقل مألوف ومعروف أيضا وهو يشتمل كذلك على جوانب جيدة وجوانب سيئة ، جوانب تسحر الألباب ، وجوانب تنفر العقل والوجدان تتكون أساسا من بنية الحلم والتهويم والمخاوف غير المنطقية والرغبات الغريبة التي يتم في العادة اخفاؤها عن العالم الخارجي وعن الذات الواعية ، ان التمثيلات الأدبية المتكررة للجنون تكوّن تاريخا من الاستكشاف للعقل في علاقته بذاته وبالآخرين وبالمؤسسات الاجتماعية والسياسية الموجودة فالمجنون مثله مثل أي شخص لا يوجد بمفرده فهو يؤثر ويتأثر بالمحيطين به ، وهو يجسد ويحول بأشكال رمزية قيما وطموحات أسرية أو قبلية ومجتمعية حتى لو تخلى أو أنكر هو هذه القيم والطموحات كما يحدث فعلا أثناء حالات هذاءاته وقسوته وعنفه وصراعاته الداخلية[٣]

وكما سبقت الاشارة فقد تم النظر الى الجنون في المجتمعات الأغريقية وكذلك في الدراما الأغريقية باعتباره ظاهرة مقدسة ترتبط بالشعر والنبوءة ، لكن هذه المجتمعات التي كانت تنظر الى الجنون باعتباره ظاهرة مقدسة نظرت اليه باعتباره مرضا عقليا أيضا ، وقد ظهر ذلك بشكل واضح في عديد من محاورات افلاطون مثل فايدروس والمأدبة والعديد أيضا من كتابات يوربيديس وسوفوكليس وغيرهما ، إن تعبيرات الأدباء عن الحالات النفسية عكست ملاحظات دقيقة في حالات كثيرة قام بها هؤلاء الأدباء لأغراض عصابية وذهانية ولمظاهر هوس ووساوس وقلق وبارانويا وهلاوس انعكست في

(٢) عبدالمعطي الشعراوي ـ مقدمة مسرحية عابدات باخوس لسوفوكليس ، الكويت ، سلسلة المسرح العالمي ، سبتمبر ١٩٨٤ ، العدد ٨٠ ، ص ١٣ .

(3) Donnellym ,, managing the .indm London:
Tavistock Publicationm 1983m PP.107-108.

صراعات الشخصيات ومظاهر تفكيرها وسلوكياتها المختلفة ، هل كان ذلك بسبب اقتراب ظاهرة الجنون من ظاهرة الابداع الأدبي ؟ هل كان ذلك لأن الجنون تتمثل فيه كثيرا عمليات حرية التفكير وانطلاقه وجموح العقل وغيابه وفيضان الخيال وحضوره تلك التي يطمح للوصول اليها العديد من الأدباء ؟ هل لأن المجنون كان يبدو في حالة حلم دائم وهي حالة يتوق الأديب في كثير من الأحيان الى عبور تخومها ليتزود منها بمصادر هامة في عمليات ابداعه كما تشير اعترافات كثير من الأدباء والفنانين ؟ ان الاجابة على هذه الأسئلة وغيرها تتطلب منا أن نبحث أولا في الجذور والأصول التاريخية التي نجم عنها ذلك الربط بين الجنون أو المرض العقلي أو الاضطراب العقلي - اذا شئنا الدقة في استخدام المصطلح - وبين الابداع الفني عامة والابداع الأدبي بوجه خاص .

لقد ارتبط الابداع الأدبي عبر فترة طويلة من التاريخ وربما حتى الآن في أذهان الكثيرين بالسلوك اللاعقلاني irrational ، والسلوك اللاعقلاني لايتضمن فقط سلوك المرضى العقليين ، بل يتضمن أيضا أي سلوك مضاد ومناقض له مثل ذلك السلوك الذي يصدر من السكارى والمجرمين والاطفال والبدائيين والمتهوسين الدينيين والمعتوهين والمجانين ، ومن بين هذه الفئات احتل المجنون مكانا متميزا وموقعا مركزيا ، ومقولة الجنون بالطبع هي مقولة قديمة التفت حولها تقاليد تراثية وثقافية بعيدة ومتراكمة وحوالي القرن السابع عشر كانت الصورة الاجتماعية للمجنون شبه مستقرة والى حد كبير ذات طابع نمطي جامد ، وهي تشابه الى حد كبير الصورة النمطية القديمة للمجنون ، وقد لجأ الناس الى استخدام مجموعة من الصور والتلميحات والاشارات والخصائص الوصفية والشارحة للمجنون وسلوكه وقد انعكس كل ذلك في الأدب ، فالمجنون كان عادة يرتدي على رأسه تاجا من القش وملابس ممزقة وجسده شبه عار ولعابه يسل وهذيانه مستمر ، وعيونه زائغة ومحدقة وحركاته متناقضة ، ومخيفة في حالات كثيرة ورغم هذا التمثيل الوصفي المميز فان الاستخدام الفعلي لمصطلح « الجنون » كوصف كان مختلفا بشكل غريب حيث امتد المصطلح ليشمل كافة الجوانب اللاعقلانية من السلوك والتي لم يكن الجنون باعتباره مرضا عقليا يقف وراء الكثير من هذه الجوانب ، لكن عموما ظل هذا المصطلح ، يوحي بحالة اكثر اتساعا من العقل غير المنظم ، لقد كان هذا المصطلح طيعا فضفاضا بحيث تم استخدامه ليعني العديد من المعاني الواسعة والمجازية ، وقد كان ربما هذا السبب أداة اساسية مستمرة في التعبير البلاغي والمجازي عن حالات التفسخ والانحطاط وقد كانت هذه هي الخلفية التي ظهر في مواجهتها المصطلح الحديث الخاص وهو الاضطراب العقلي Mental disorder ، لكن الاستخدامات الاولى للمصطلح الحديث كانت ضعيفة وخافتة ، وعبر السنوات التي أدرك فيها مصطلح الجنون وتم تمثله في بعض الحالات المرضية المتفرقة القابلة للعلاج في علم النفس الطبي كانت الاشارات والاحالات اليه لا تقوم على اساس طبي ، واستمر مصطلح « الجنون » يمثل أنواعا مختلفة وتجليات عديدة للسلوك اللاعقلاني ومن ثم ظل هناك تفاعل وتداخل بين المعاني الخاصة بالجنون باعتباره يشكل نوعا معينا من المرض العقلي وبين الاطار المعرفي المميز المرتبط بالسلوك اللاعقلاني(4) وربما كان ذلك هو احد الاسباب الكبيرة التي وقفت وراء عمليات الربط بين سلوك المبدع الغريب الشاذ في بعض الاحيان

(4) Ibidm P. 109.

وسلوك المجنون الغريب الشاذ في معظم الاحيان ، ان المرض العقلي كما اشار « ميشيل فوكو » قد تكون من كل ما قيل حوله ومن كل التعبيرات التي وصفته وقامت بتصنيفه وتسميته وفسرته وتعقبت تطوره واشارت الى علاقاته المختلفة وأصدرت أحكاما عليه وربما أعطته حق الحديث عن نفسه بصياغتها مقالات وخطابات يتحدث فيها المجنون عن نفسه ، ومجموعة التعبيرات هذه بعيدة تماما عن الاشارة الى موضوع واحد خاص ومتبلور بشكل متكامل ، فالموضوع الذي يعرض علينا وكذلك متعلقاته من خلال تعبيرات طبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر لا يتطابق مع الموضوع الذي ظهر في ذلك الحين في التوصيفات القانونية أو نشاطات رجال البوليس ، ويماثل ذلك أن كل نقاط الاهتمام المرتبط بالمرض العقلي قد تم تعديلها منذ بينيل أو اسكيرول حتى بلويلر ، انه ليس نفس المرض الذي يدور حوله الاهتمام في كل حالة من هذه الحالات ، اننا لا نتعامل مع نفس المجنون في كل حالة[5] لقد كانت أولى المحاولات المعروفة للتمييز بين المرضى العقليين (المجانين) وبين الذين يعانون من ضعف العقل (البلهاء) هي تلك التي قام بها جون لوك في كتابه « مقال حول الفهم الانساني » حيث قام بالتمييز بين ضعيف العقل أو الأبله idiot وبين المجنون mad or insane فالأبله محروم من العقل ومن الاستخدام الناضج للملكات العقلية بينما المجنون مضطرب لكن قدراته مازالت نشطة ، ان المجانين في رأي لوك يبدو أنهم يعانون نقيض ما يعاني منه البلهاء ، « لأنهم لا يبدون لي قد فقدوا قدراتهم على الاستدلال ، ولكنهم يقومون بالربط بين الأفكار بشكل خاطيء ، انهم يضلون طريقهم الى الحقيقة ويخطئون مثل البشر الذين يدافعون عن الحق استنادا الى مباديء خاطئة »[6] ان مقولة تفكك الترابط هذه التي استند اليها لوك في تحديده لطبيعة عقل المجنون هي مقولة جوهرية في تفسيره لسلوك المضطرب وسوف تكتسب هذه المقولة أهميتها الكبيرة بعد ذلك حين يستخدمها بلويلر في تفسير سلوك مرضى الفصام وحين يستخدمها فرويد كمفهوم محوري يعمل من خلاله في استخدام مفاهيم اللاشعور والميكانزمات والتداعي الحر Free association كأسلوب علاجي ، ولهذا المفهوم صلته الكبيرة بالاحلام وكذلك بالاتجاه السريالي في الفن ، لقد كان الجنون في رأي لوك هو « نقيض العقل » وهو يكون كذلك عندما يكون انطباعا زائفا أو ادراكا زائفا يأتي مع العالم الخارجي ويخدع الحواس وينقل معلومات خاطئة حول العالم الخارجي الى العقل ومن ثم تحدث أخطاء في نظام وتناسب عمليات الترابطات والتركيبات العقلية بين الافكار ، لقد كانت الترابطية الشائعة في القرن التاسع عشر متأثرة بأفكار لوك وهارتلي وقد أعطت دماء جديدة ومحتوى جديدا للتصورات السابقة عن الجنون باعتباره هذيانا وقامت بتدعيم عمليات وصف الأخطاء في الاضطرابات العقلية . لقد تمسك لوك بأن المعرفة تتكون من الأفكار البسيطة غير القابلة للتحليل الى أفكار أخرى وكذلك من الأفكار المركبة المتكونة من أفكار بسيطة ترتبط في سلاسل زمنية متتابعة أو تركيبات متزامنة متأنية ومن خلال هذا الطرح وضع لوك المذهب المركزي للترابطية ، وقد قام هيوم بتعديلات بعد ذلك لأفكار لوك وبيركلي التي لها جذورها أيضا في أفكار ارسطو ، فالترابط بين الافكار كما يقول هيوم يرجع الى التشابه أو

(5) Ibidm P. 101.

(6) Ibidm P. 109.

التقارب الزماني أو المكاني أو وجود علاقة خاصة بين الأفكار تتعلق بالسبب والنتيجة[٧] ، لقد قامت الأفكار الترابطية الخاصة بجون لوك وبيركلي وهيوم وهارتلي وبين جيمس ميل وجون ستيوارت ميل بالتأثير على بلورة علم النفس في القرن التاسع عشر وساعدت كذلك على ظهور المدرسة السلوكية في بدايات القرن العشرين ، لكن ما له أهمية بالنسبة لنا في هذه الدراسة هو أنها قد ساهمت الى حد كبير في عمليات تفسير المرض العقلي كما أنها قد وجهت الاهتمام الى العلاقة الوثيقة بين الأحلام حيث تظهر عملية تفكك الصور بوضوح وبين الجنون حيث تظهر عملية تفكك الأفكار بشكل واضح .

ان اخطاء الجنون كان يتم تمثلها منذ زمن طويل بالمظاهر اللاعقلانية للأحلام ، هذه الاخطاء الليلية التي يعاني منها الأفراد أثناء النوم ، والهذيان يمثل بشكل عام حلم الأشخاص المستيقظين ، وهذه الحالة من شبه النوم أو شبه اللاشعورية هي ما قامت على أساسها الوسائل العلاجية التي تعتمد على عمليات الايقاظ من أجل اعادة المريض الكاملة للشواهد والمثيرات الحسية المناسبة وكما لاحظ « ميشيل فوكو » فإن « التدخل بالايقاظ » كان يمثل واحدا من اكثر الأشكال ثباتا بين أساليب علاج الجنون ، وخلال السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر كانت هناك وسائل عديدة متاحة في الدراسات والبحوث الطبية من اجل ايقاظ المجنون أو كما عبر عن ذلك كونولي عام ١٨٥٠ من أجل اجبار الحواس المتهورة والخاطئة عندما تحطم حدودها على أن تعود الى نطاقها المحدد وإيقاظ الحواس كان يقصد منه اعادة الصواب للعقل بوساطة استعادة اتصاله الحسي القوي مع العالم الخارجي ومن ثم نفي أو إبعاد الاحكام الفوضوية الحرة للخيال ، ان العقل يمكن أن يخطىء أو يهيم كما يقول بعض أطباء العقل المتأثرين بأفكار ومصطلحات جون لوك بسبب نقص في الحواس او الاعاقة أو الانسداد الذي يحدث في الممر الذي تصل بوساطته الانطباعات الحسية الى العقل وعندما يحدث هذا فان العالم الخارجي لايتم طبعه بشكل جيد على العقل فالنقص في صحة الحواس يجعل العقل يخلط بالوهم ، وقد أرجع الدكتور توماس أرنولد متفقا مع العديد من معاصريه في القرن الثامن عشر الفوضى التي تحدث اضطرابا كبيرا في الخبرة الحسية أرجعها الى الخيال المضطرب Terrible imagination ووصف الدرجة العالية من الهذيان التي يكون فيها خيال المريض مشتملا على صورة شديدة الحيوية مشهودة بشكل دائم باعتبارها قد حدثت نتيجه عمليات السحاب وارتباك وخلط أصابت الانطباعات التي تقدمها الموضوعات الخارجية للحواس ، وعندم ثقة أرنولد في الخيال كانت خاصية مميزة وعامة ، وقد تساءل فيما يتعلق بالصورة المثالية للشاعر ، ماذا يمكن أن يكون حقا أقرب الى الجنون من ذلك الشخص العبقري اثناء عملية الابداع الشعري ؟ وأراد أن يدل على ذلك فأورد المقطوعة المعروفة عن الخيال من مسرحية حلم ليلة صيف « لشكسبير » .

العشاق والمجانين لديهم هذه العقول الهائجة وكذلك المخيلات القوية التي تتفهم اكثر مما يستطيع العقل البارد أن يفهم ، المجنون والعاشق والشاعر هم أصحاب الخيال الاكثر تأثيرا يرى المرء منهم شياطين أكثر مما يحتويه الجحيم الشاسع فالمجنون والعاشق وهما في حالة حمى يريان جمال هيلين في جبين مصري وعين الشاعر التي تدور في هياج مرهف ترنو من السماء الى الارض

(7) O'Neim OP. citm PP. 25-27.

ومن الارض الى السماء وكما تحلق الاجسام الخيالية فان تهويمات الاشياء المجهولة تحولها ريشة الشاعر الى أشكال وتمنح مظاهر العدم الهوائية موضعا ومسكنا واسما وهله الحيل ذات خيال جامح قوي .

وعين عقل الشاعر التي « تدور في هياج مرهف مشكلة مظاهر العدم الهوائية كانت من وجهة نظر أرنولد - كما يقول دونالي - هي الشر تماما الكامن في الهذيان ، فالخيال الذي يتشكل في هذه المشاهد عند أطراف المعقولية كمجموعة من العمليات المخادعة يتناقض مع الجدال الدائم حول ضرورة الادراك السليم ، ففي لحظات الجنون يستبد الخيال وفي صورة مألوفة من تلك الفترة يقود الخيال جيش الافكار الزائفة ، وهذا الرأي له جذوره العميقه المتمثلة في عدم الثقة في الخيال وفي الحماس وحمية الانفعالات وقد شاعت عملية عدم الثقة هذه في الفترة الكلاسيكية من الفن ، وقد تبلورت هذه المقابلة بين الخيال الذي هو غير مرغوب ومضاد للمنطق والعقل وبين الادراك الحسي الذي يجب أن يكون بعيدا عن التطرف والفوضى التي تنجم عن الخيال ، تبلورت في المساواة بين الهذيان والحلم ، فالحلم حالة لا توجد بها خبرة حسية واضحة متاحة حيث تكون الحواس مغلقة ومن ثم لا يوجد شيء يمكن أن يصحح صناعة الأخطاء أو الخداعات الادراكية وتطايرات الأوهام التي يقوم بها الحلم ، إن الحلم هو جنون عابر نشفى منه عندما نستيقظ ، وفي أوائل القرن التاسع عشر حدد « بنيامين راش » الوقائع الجسمية التي تحدث أثناء حلم النوم على أنها تشتمل على نفس الحالات الجسمية الاساسية في حالة الجنون فالحلم كما تخيل « راش » غالبا ما يحدث بوساطة نشاط مرضي أو غير منتظم في الأوعية الدموية في المخ ، ومن ثم فهو عادة ما تصاحبه نفس سلسلة الاخطاء أو نفس عدم التماسك في التفكير الذي يحدث أثناء الهذيان ، فالجنون والحلم تم اعتبارهما هنا على أنهما موضوع واحد[8] ووجهة النظر هذه التي ربطت بين الاحلام والامراض النفسية والعقلية نجد صداها الواضح بعد ذلك لدى فرويد خاصة طريقته في تفسير الاحلام وعلاج المرضى من خلال طريقة التداعي الحر ، ونجدها أيضا لدى يونج في طريقته العلاجية القائمة على سلاسل الاحلام ولدى ريفرز أيضا الذي رأى في الاحلام محاولات للحل أثناء النوم للصراعات التي تحدث اضطرابات في حالة اليقظة ، وهي نفس وجهه نظر فرويد الذي رأى في الحلم حارسا للنوم ووسيلة لحل الصراعات ، بينما رأى يونج في الاحلام وسيلة لاستشراف المستقبل وتوقع ما يحدث فيه ومن ثم الاستعداد له ، يقول ريفرز إن المقصود من أشكال الاحلام هي اشباعات بسيطه للرغبه في شكل رمزي يشبع مستوى العقل الذي يكون نشطا أثناء درجة النوم التي يحدث فيها الحلم ، وهكذا يمكننا أن ننظر الى الشلل الهستيري أو البكم الهستيري باعتبارهما اشباعا غير جيد وغير فعال لرغبة تحدث وتتكرر بحيث يعمل هذا الشلل على استبعاد موضوع الصراع من ساحة الصراع وهو نفس ما يفعله الحلم ، أما الكوابيس والاحلام المؤلمة فهي فشل في حل الصراع الذي يقوم حوله الكابوس أو الحلم ، ويشير ريفرز كذلك الى أن أهم الملامح العامة للميثولوجيا المبكرة القديمة هي تلك النزعة نحو تشخيص Personification الاشياء الطبيعية والنظر الى موضوعات مثل التلال والأنهار والاشجار باعتبارها ذات خصائص انسانية بفعل قوة الكلام ، فالحيوانات التي تتحدث ذات صفة مشتركة في الاساطير والاحلام .

(8) Donnellym OP. Citm PP. 113-116.

ومن ملامح التشابه الاخرى بين الاسطورة والحلم أو غير ذلك من نواتج العقل البدائي الطبيعة التركيبية التوليفية لموضوعاتها ، فواحد من اكثر الخبرات شيوعا في الحلم هو ظهور صورة مركبة لشخص ما ويمكن داخل هذه الصورة أن نميز بين شخصيتين مختلفتين أو أكثر ، ومثل هذه التركيبات موجوده في الاساطير والمعتقدات المبكرة فهناك مثلا هذه المخلوقات المركبة (رأس حيوان وجسم انسان أو العكس) وهي تشيع في الاساطير القديمة والاحلام وهذيانات المرضى[٩] ان الاحلام تحطم كل قوانين السببية ، كل منطق الزمان والمكان وكذلك قوانين الفكر المنطقي ، وفيها تعمل الصورة الخيالية بشكل مختلف عن الحالة أثناء التفكير اللفظي العقلاني ، انها تكون أقل تحليلية ويكون الانفصال بين الذات والموضوع أقل ويكون هناك قدر كبير من المشاركة وفي حالات الاحلام شديدة الحيوية قد يعتقد الافراد أن وقائع الحلم سوف تستمر اثناء حياة اليقظة ايضا[١٠] ان الحلم هو شكل معقد من التداعي الحر المستمر يكتسب فيه التدفق الحر للفانتازيا : الواقعية الثانية للبنية ، لقد عزى فرويد آلية هذا التداعي الحر الاكثر تعقيدا والخاص بالحلم ، واعتمدت السريالية في تقنيتها على هذا التداعي الحر ، وكانت تأمل بذلك أن تحقق نتاجا فنيا عضويا[١١] .

ان موضوع التداعي الحر والترابطات المفككة والمنطلقة كظاهرة وكاسلوب للدراسة والعلاج هو موضوع مشترك في دراسات الاحلام ودراسات المرض العقلي وفي عديد من الاتجاهات الفنية المعاصرة وبصفة خاصة السريالية ، ان العقل ارتبط دائما عبر التاريخ بالمنطق والنور والوضوح والفهم والنهار والطمأنينة بينما ارتبط الجنون وكذلك الاحلام بالفوضى والظلام والغموض والليل وعدم القابلية للفهم والخوف ومن ثم فان معادلة الحلم بالجنون ومحاولة الربط بينهما قد أوحت بأمل معين في الشفاء من خلال « الايقاظ » أي في الاختفاء الفاجيء والتخفف من الاعراض مثلما يؤدي النوم الى الايقاظ ، وقد اقترح ارنولد أنه بالضبط مثلما تستمر أحلام الاطفال برهة من الزمن بعد أن يستيقظوا من النوم بشكل واضح ، حيث أن حواسهم تنتبه بصعوبه ، كما انهم يظلون في حالةانجذاب نسبية للصور المثالية الجميلة التي تكون موجودة أثناء النوم ، كذلك يمكن أن يقوم ايقاظ حواس المجنون بتشتيت وبابعاد الافكار المتعلقة بجنونه الشبيه بالحلم[١٢] ، ونتيجة هذا الربط بين الاحلام والجنون استخدمت أساليب عنيفة في معالجة المرضى بالصدمات على أمل ايقاظهم أو افاقتهم من أحلامهم ومن ثم علاجهم ، لقد بذلت محاولات كثيرة من أجل الايقاظ من النوم وتوقع المعالجون انها ستعمل على ايقاظ الحواس وعودة العقل الى حالته الطبيعية ، وقد كانت الصدمة الكهربائية وغيرها واحدة فقط من الوسائل المتوفرة في يد الاطباء لعلاج الخداعات الادراكية حتى لدى الاطباء ذوي النزعة الانسانية ، فقد أكد بينل اهمية المحاولات المتكررة والمعادة لمواجهة الهلاوس وقد استند على رأي مونتاني الطبيعي القائل بأن الرؤى والسحر هي بشكل عام أمثلة على قوة الخيال « بالنسبة للعقول المظلمة التي يمتلكها الدهماء » وقد نقل

(9) Riversm W.H.R.m Conflict and Dream London: Kengan Pualm 1932m PP. 140-146.

(10) Samuels M.& . Samuels, N. Seeing with the minds eye New York: Random House Inc.m 1982m P. 50.

(١١) كودويل ، كريستوفر . الوهم والواقع ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٢

(12) Donnelly OP.Cit P. 116.

ينل هذه الملحوظة مباشرة على المجنون قائلا « هذه الملحوظة الحكيمة ، سوف تنطبق اكبر بشكل خاص على الخداعات الادراكية الخيالية وعلى شكوك الاكتئابيين السوداويين ومخاوفهم التي لا أساس لها ، وانطباعات من هذه النوع تكمن جذورها في مزاج الشخص وتغذيها عاداته ، وهي انطباعات تجعل عملية ازالتها واستبعادها شديدة الصعوبة ، كيف يمكننا أن نقاوم تحيزات العقل المنقبض الذي يعتقد في صحة وواقعية كل كائن خرافي يقوم بتكوينه ؟ » وفي مواجهة مثل هذه الخرافات والكائنات الخرافية كان العلاج مرة أخرى هو الصدمة ، كما قال كوكس عام ١٨٠٦ فان الانطباعات القوية على الحواس قد تواجه في مثل هذه الحالات ذلك الميل الخاص الموجود بالمشاعر المرضية ، فنحن يمكننا ان نعارض احساسا من خلال احساس آخر ، فالاحساس الواضح والمتميز يقوم بمواجهة الاحساس الآخر الذي يعوقه ، وسوف يخضع الاحساس السابق للاحساس اللاحق ويوقف سلسلة الشياطين الخيالية » ، ان المرحلة الديكارتية للتفكير أو الاحساس النقي الواضح والمتميز تعني خبرة حسية حية يمكن ان يكون لها تأثيرها القوي والمؤثر على العقل بدلا من الاوهام والانفعالات المعوقة الخاصة بالجنون ، والانواع المختلفة من العلاج التي تعتمد عى احداث الفزع والصدمة أو الرعب كانت تعتمد على هذا الشكل : انها تقوم باحداث ألم جسمي أو قلق زائد من أجل اعاقة الجنون وإيقافه ومن ثم تحاول أن تعطي الافكار الواضحة المتميزة مجرى أو ممرا آخر تستطيع أن تجرى فيه[١٣] . يهمنا في هذا السياق أن نشير الى ذلك الاختلاف الكبير بين النظرة السلبية التشاؤمية للاحلام في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وبين تلك النظرة الاكثر ايجابية وتفاؤ لا للاحلام ودورها في العلاج في مصر القديمة ، لقد كان الاوربيون في العصور الحديثة يحاولون القضاء على الاحلام ، يوقظون الشخص من أحلامه ويربطون بين الاحلام والمرض العقلي ويحاولون من خلال تخليص الشخص من احلامه بواسطه الصدمات شفاءه من مرضه العقلي ، أما المصريون القدماء وقبل ذلك بعشرات القرون فكانوا يجعلون الشخص يحلم ومن وخلال احلامه يبحثون عن وسائل شفائه ، وكان الحلم في حد ذاته وسيلة شفائية ، وسيلة للتخفف من أعباء الحياة وهمومها التي تحاصر الانسانية ، لم يكن الحلم ظاهرة سلبية أو ظاهرة هروبية بل كان ظاهرة ايجابية شفائية يستطيع الانسان بعد مروره بخبرتها أن يعود ويواصل الحياة بشكل أفضل وقد تمثلت الاجراءات الخاصة بالاحلام في مصر القديمة فيما يسمى بعمليات الاختمار incubation والتي كانت تعني ممارسة النوم أو قضاء الليل بأي شكل في منطقة مقدسة مثل قاعة المعبد على أمل تلقي رسالة مقدسة أو هبوط الوحي ويتعلق الأمر عادة بشفاء المرضى ، فالمرضى الذين كانوا يتجذبون الى معبد مقدس من خلال شهرة إله باعتباره قادرا على شفاء المرض كان يستقبلهم كاهن هذا المعبد وكان يقوم بتحريك وتنشيط خيال هؤلاء المرضى والذين يكونون قابلين للايحاء من خلال احصاء وسرد معجزات الشفاء الماضية التي قام بها الاله وكذلك من خلال بعض الادوية الناجحه ، وبعد تلاوة بعض الرقيات والتعاويذ السحرية المناسبة التي قد تساعد في احداث حالة استسلام وارتخاء في العقل كان المريض ينصح بأن يحاول الدخول في حالة الاختمار أو نوم المعبد Temple Sleep واثناء الليل يأخذ الكاهن هيئة الاله ويظهر أمام المريض الذي اذا استيقظ تعطى له نصائح مبهمة ، وعند التأكد من نوم المريض فإنه يعطى

(13) Ibid PP. 116-117.

تعليمات دقيقة عن العلاج الذي يجب ان يتبع ، وفي حالات أخرى تعطى ارشادات غامضة اثناء الحلم الذي يكون الشخص قد أغرى عليه بشكل مصطنع ثم تفسر هذه الارشادات فيما بعد بوساطة الكاهن ، وفي بعض الحالات الانفعالية التي تستثيرها قدسية المكان والطقوس المؤثرة فان حالة الحساسية الشديدة تستثار بشكل جيد بحيث يكون المريض النفسي قادرا على الرؤية والسماع والشعور بأشياء لا يستطيع أن يدركها في الاوقات العادية ، وهذه الحالة ترجع الى رهافة الحواس وتساعد على قبول الشخص للايحاءات والتوجيهات نحو الشفاء ، ونستطيع أن نتخيل بسهولة كيف كانت تلك الليالي الطويلة الصامتة تشهد العديد من الرجال والنساء الذين يتألمون ويتأملون ويبتهلون في هدوء لأعوتب العظيم الذي تعلقت به آمالهم ويطيعون الحكمة المصرية الجميلة التي حفظتها لنا بردية آني Ani « عندما تبتهل للاله ، قم بذلك في هدوء ودونما تظاهر في قدس أقداس الاله ، فالصخب هو أمر مقيت بالنسبة له ، قم بالصلاة له بقلب مملوء بالصمت والأمل ، فيه تختفي كل الكلمات ومن ثم فانه سوف يستجيب لطلبك ، ويسمع لكل ما تقول ويقبل كل ما تتقدم به » لقد كانت تعليمات الشفاء تعطى خلال الاحلام الطبيعية أو تستحث بفضل العقاقير والاعشاب الطبية المستحضرة ثم يتم تفسير هذه الأحلام بعد ذلك بوساطة الكهنة ، وقد طورت هذه الاساليب العلاجية بوساطة احلام الكهان امحتب طبيب الملك زوسر واله الطب المصري الذي اكتسب شهرة عالمية بعد ذلك وتحتوي البردية رقم ٣٢٢٩ في اللوفر بباريس على وصفات طبية وتعاويذ للاجراءات الشفائية التي كانت تتم في معابد الأحلام ، من ناحية اخرى فان الذيوع المنتشر لاجراءات الاختمار في أثناء ذلك وبعده ، في مناطق عديدة من العالم القديم يشهد على قيمته في شفاء العديد من الأمراض النفسية بل وحتى الجسمية فقد كان يعتقد أن الروح تتحرر من قيود الجسد خلال النوم ومن ثم يسهل اتصالها مع الاله ، وتحت تأثير الايحاء يمكن التخفيف من الكثير من الأمراض النفسية والجسمية[14] .

وتدلنا ملحمة جلجامش من ناحيتها على ذلك الوعي العميق الذي كان سائدا في الأساطير السومرية وفي مملكتي اشور وبابل ، بالفعل الشفائي للأحلام فجلجامش يطالب الجبل أن يأتي لصديقه انكيدو بحلم مطمئن فيقول له « يا أيها الجبل ، يا موطن الآلهة ، ارسل حلما لانكيدو ، ابعث اليه بحلم مطمئن » ويقول نينورتا اله الآبار والري مخاطبا النيل ، اله الأرض والرياح والهواء « ثم أني لم أفش سر الآلهة ، لقد عرفه الرجل الحكيم في الحلم ، والآن أشر علينا ماذا نفعل به؟ »[15] هذه التفصيلات التي قد يراها البعض خروجا عن الموضوع نراها نحن ضرورية وفي قلب الموضوع ، فالنظرة الاوروبية للحلم حتى بداية القرن العشرين كانت تعد ظاهرة مرضية مرتبطة بالجنون وشبيهة بالهذيان ، أما في الشرق القديم فكانت الأحلام ظاهرة شفائية تساعد على التخلص من الأمراض ومن ثم فقد قام العلاج على جعل المريض ينام ويحلم لا من خلال الايقاظ والصدمة كما حدث في أوروبا . وبالطبع يمكن أن تعكس هذه الأساليب توجهات معرفية وفروقا حضارية وثقافية بين البيئات المختلفة في أزمنة مختلفة ونحن نقترب من نهاية هذه الجزء من هذه الدراسة يهمنا

(14) Hurry J.B. Imhotep. The Vizier and physician of king Zoser and afterwards. The Egyptian God Of Medicine. Oxford: Oxford University Press 1928 PP. 49-55.

(١٥) ساندرز ، ن . ك . ملحمة جلجامش ، (ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي) القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٦٥ و ص ٩١ .

القول بأنه عبر الفكر الانساني كانت هناك مدرستان فكريتان حول العلاقة بين هاتين الظاهرتين (الابداع والمرض العقلي): النظرية الأولى تنفي أي وجود للعلاقة بين الظاهرتين، والأخرى تؤكد الوجود القوي لهذه العلاقة، فليست النزعة الفكرية التي استغضنا في تفصيلها في الصفحات السابقة والتي أكدت العلاقة بين الجنون والابداع مستعينة بالتشابه بين الاضطراب العقلي أوالهذيان وحلة الحلم، هي النزعة الفكرية الوحيدة في المجال. لقد كانت ومازالت هناك نزعة فكرية تؤكد أهمية الجد والاجتهاد والتنظيم والعمل الشاق، فالسير فرنسيس جالتون في انجلترا كان يؤكد دائما أن الانجاز المتفوق يعتمد على الحواس والقدرة على العمل الشاق، وقد سانده في رأيه هذا هوجارث Hogarth الذي قال اني لا أعرف شيئا عما يسمونه بالعبقرية، العبقرية هي العمل والاجتهاد ومقولة كارليل بأن «العبقرية أولا وقبل كل شيء هي قدرة متفوقة على مواجهة الاضطراب» هي مقولة شائعة في هذا الاتجاه، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأن جالتون كان يشير أيضا الى علاقة الابداع واعتماده على القوى غير العقلانية كالالهام مثلا، فقد كتب يقول «إن العلاقة بين العبقرية بمعناها العلمي وأيا كان تعريفها الدقيق، وبين الجنون قد اكد عليها لامبروزو وآخرون حيث أعلنوا رأيهم في تأكيد العلاقة الوثيقة بين الظاهرتين، ولن يكون الامر مثيرا لدهشتنا اذا قام واحد من أتباعهم المتحمسين بالقول بأن شخصا ما لا يمكن أن يكون عبقريا لانه ليس مجنونا، كما لم يكن في عائلته شخص مجنون، واني لا استطيع ان أذهب بعيدا هكذا كما فعلوا أو حتى أن أقبل نصف ما قالوه من معلومات عن تلك العلاقة التي افترضوا وجودها بين القدرة العقلية ذات النظام المتفوق وبين الجنون، ومع ذلك هناك شواهد متبقية تشير الى أن علاقة قريبة بدرجة مثيرة للألم توجد بين الظاهرتين ويجب أن أضيف إلى أن ملاحظاتي الخاصة الأخيرة قد مالت الى السير في هذا الاتجاه وذلك لأني أصبت بحالة من الدهشة حين وجدت كيف يظهر الجنون والعته غالبا بين الأقارب من الدرجة الاولى للاشخاص المتفوقين، فهؤلاء الافراد ذوو الدافعية العالية والنشاط العقلي المفرط لابد وأنهم يمتلكون غالبا أذهانا تكون أكثر قابلية للاستثارة وأكثر تميزا بالغرابة مما هو متسق مع تفوقهم، انهم اكثر احتمالا من غيرهم لأن يتحولوا الى مجانين في اوقات معينة وربما أن ينهاروا تماما»[١٦] وقد ساعد أيضا على سيادة هذه الاتجاه الذي يربط بين المرض العقلي وبين الابداع ما يذهب اليه بعض العلماء نتيجة لملاحظتهم لتلازم مظاهر المرض العقلي مع الابداع لدى بعض المشاهير من المعاصرين لهم، ورغم أن المنهج العلمي لا يؤدي بنا بالضرورة الى افتراض علاقة حميمة في كل علاقة تلازم، الا أن هذا ما كان يحدث لدى البعض، ومن ذلك أن لانج ايكيام قد ربط بين الظاهرتين من خلال تلازمهما على حد رأيه، لدى عينة مكونة من ٧٨ عبقريا من أبناء عصره، فقد تبين له احصائيا أن ٨٣٪ من هؤلاء العباقرة يعانون من بعض الاضطرابات سواء منها النفسية أو العقلية، كما تبين له أن ٩٠٪ من بين الـ ٣٥ القمة من هؤلاء الـ ٧٨عبقريا يعانون من اضطراب نفسي وعقلي[١٧]، أما هافلوك أليس المعروف بكتاباته عن سيكولوجية الجنس فقد كتب كتابا نشره عام ١٩٠٤ بعنوان «دراسة على العباقرة الانجليز» وقد قامت هذه الدراسة على اختياره ١٠٣٠

---

(16) Storr A., Dynamics of Creation, Harmondworth: Penguin Books, 1983, PP. 254-255.

(١٧) سويف، مصطفى، العبقرية في الفن، القاهرة، مطبوعات الجديد، ١٩٧٣، ص ١٣.

اسما من قاموس للسير الشخصية (٩٧٥ رجل ، ٥٥ امرأة) وقد ظهر لديه الأسف الواضح وهو يتحدث عن أنه لم يكتشف الا ٤٤ شخصا من هؤلاء الأشخاص وبنسبة ٤،٢٪ من العينة الكلية يتصفون بالجنون ، ومع ذلك وجد اليس نفسه في النهاية مضطرا الى القول باهمية رفض أية نظرية تقول بالعلاقة بين العبقرية والجنون ، ان نتائج اليس توحي لنا بأن المرض العقلي يكون أقل بين الافراد المتعلمين والناجحين وهي نتائج أيدتها بعض البحوث الحديثة التي أظهرت حدوث الاضطراب العقلي بدرجة مرتفعة لدى الطبقات الفقيرة وحدوث درجات كبيرة من المعاناة وقسوة المرض لديهم ، وقد اظهرت دراسات تيرمان على الأطفال الموهوبين والتي قام بها في كاليفورنيا في عشرينات هذه القرن أن الاطفال ذوي نسبة الذكاء المرتفعة والتي تصل الى ١٣٥ درجة وما بعدها يتميزون بالبناء الجسمي والصحة العامة الجيدة والاستقرار العقلي والانفعالي وتقل لديهم مظاهر الجنون والانحراف السلوكي[١٨] ، ومع ذلك يظل الانتقاد الأساسي الموجه الى تيرمان هو أنه كان يتعامل مع الأذكياء وليس مع المبدعين ، فالذكي يمكن أن يكون مبدعا ويمكن ألا يكون ، أما المبدع فهو ذكي بالضرورة لكن ليس شرطا أن يكون مرتفع الذكاء ، فدرجة متوسطة من الذكاء يمكن أن تكون كافية للابداع وتقوم قدرات الخيال والمهارات الأدائية والحالات الانفعالية باكمال المهمة ، كذلك فاننا نعرف أنه رغم أن بعض الأفراد في دراسة تيرمان قد وصل ذكاؤهم الى ١٩٠ درجة أو أكثر ، فان دراسته لم تشتمل لديه على أي فرد ظهرت لديه علامات نبوغ يمكن مضاهاتها بعلامات ودلائل نبوغ شكسبير وجوته وتولستوي ودافنشي ونيوتن وجاليليو أونابليون كما أشار الى ذلك تيرمان نفسه حين قال ان الجمهور الكلي لأمريكا منذ اقامة مدينة جيمس تاون لم ينتج واحدا مثل هؤلاء العباقرة »[١٩] وفي دراسة أخرى لكاتل وبوتشر Cattel & Butcher يقرر الباحثان أن المبدعين من العلماء يختلفون بشكل واضح عن المبدعين من الفنانين حيث نجد لدى الفنانين خاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين نزعات عصابية وذهانية وإدمانية addictive متكررة بشكل لا يحتاج الى توضيح ، وهذا ينطبق أقل على المؤلفين الموسيقيين ، رغم أن حياة بيتهوفن ورافاييل وبارتوك وبيتر وارلوك كانت عاصفة ومليئة بالشقاء ، وهذه النزعة المرضية اكثر وضوحا أيضا لدى الكتاب بدءا من فلوبير ورسكن ونيتشه وستريندبرج في القرن التاسع عشر الى بروست ويوجين أونيل وديلان توماس في القرن العشرين ، وربما كانت الصورة اكثر وضوحا لدى المصورين خاصة فان جوخ واوتريللو وموديلياني وغيرهم ، وهناك العديد من التفسيرات النفسية والاجتماعية والاقتصادية التي يمكن طرحها لتفسير هذه القابلية والحساسية العالية للاضطراب العقلي لدى الفنانين اكثر مما هو الحال لدى العلماء ، وفي هذا المناخ يمكن القول ان مقولة دريدان الشهيرة عن التحالف الكبير بين المواهب العظيمة والجنون لها قيمتها التفسيرية ضئيلة الشأن في هذا السياق[٢٠] وتظل أيضا مع ذلك هناك اعتراضات على القول بأن المصورين هم اكثر الفنانين قابلية للاضطرابات العقلية فيطرح رودلف ومارجوت ويتكاور R. M. & Wittkawer القول بأنه رغم أن

(18) Starr, OP. Cit., PP. 255-257.

(19) Ibid, PP. 256-257.

(20) Gattel, R. B * Butcher, H.J., Creativity, in: Creativity, ed. P.E. Vernon Harmondsworth; Penguin BOOKS, 1973, P. 315.

المصورين هم فعلا اكثر الفنانين ميلا للتقلب الانفعالي ، فأن هناك واحدا من أعظم الفنانين هو روبنز كان مستقرا انفعاليا بدرجة عالية لدرجة انه قام بدور دبلوماسي هام في مفاوضات السلام بين انجلترا وفرنسا وأسبانيا وهولندا بسبب قدرته الفائقة على الاقناع الهادىء وعدم الانفعال ، ورغم فقده لزوجته وابنه الاكبر فقد توفرت لديه مظاهر الثبات والجلد الواضحة والتي ظهرت على وجهه في أوقات المحن ، ونبعت من انسجام فطري أصيل لديه وتوازن بين الانشغال والانهماك الانفعالي من ناحية ، والاستقلال العقلي والاتزان من ناحية أخرى ، فلم يوهن الحظ العاثر من قوته ولم يفسد النجاح الكبير أحكامه الصائبة على الأشياء(٢١) .

هذه هي الصورة التاريخية العامة لمحاولة الربط بين الابداع والجنون وقد كانت الاحلام في أغلب الاحيان هي الرابطة الواصلة بين الظاهرتين التي أيدها العديد من الباحثين خاصة أصحاب الاتجاه الطبي بينما رفضها باحثون آخرون أمثال فلورنز الذي أكد ان « الحقيقة هي أن العلاقة بين العبقرية والجنون مجرد علاقة سطحية جلبتها الصدفة وحدها »(٢٢) وامثال شنايدر الذي رفض رغم توجهه التحليلي النفسي القول بوجود مصدر عصابي أو ذهاني للابداع مؤكدا أهمية موهبة الخيال وحرية الموهبة والسيطرة التقنية التي تضفي الشمولية على ذات الفنان رويدا رويدا بالقياس الى الذوات الاخرى التي تحيط به(٢٣) وقد أشرنا كذلك من قبل الى آراء جالتون ـ رغم تناقضها ـ وآراء هوجارت وكارليل وغيرهما ونحن في الواقع نجد انفسنا نميل الى رفض عملية الربط تلك التي طرحها البعض بين ظاهرة

الابداع الفني وظاهرة الجنون وسنوضح رأينا بالتفصيل في خاتمة هذه الدراسة ، ثم نخصص الحديث عن كيفية تمثل وتصوير بعض الادباء العالميين البارزين لحالات الجنون أو المرض العقلي .

٢ ـ شكسبير : الجنون والتظاهر بالجنون :

خلال القرن السادس عشر في انجلترا مال الاطباء بشكل عام اعتمادا على سلطة الكتاب المقدس الى القول بأن التلبس الشيطاني هو المسئول عن الجنون لكنهم في نفس الوقت مالوا الى اعتبار التلبس الشيطاني حالة واحدة فقط من الأنواع الكثيرة للجنون التي صنفوها وفقا للاعراض الظاهرة ، ومعظم هذه التصنيفات قامت على أساس مصادر قديمة ، ويمكن للمرء أن يجد اشارات كثيرة الى المصطلح الاغريقي Mania أي هوس والى مرادفة اللاتيني Insania أو Furor وضحايا هذه الحالات كما يقال كانوا يتصرفون كحيوانات برية وهذه الانماط من الجنون وخاصة حالات الميلانخوليا أو السوداوية كان يتم ارجاعها الى حدوث اختلال في توازن سوائل الجسم وفقا لتحديدات أبو قراط وجالينوس القديمة التي سبقت الاشارة اليها في هذه الدراسة ، وهناك عملان على الاقل درسا الجنون من المحتمل كما تقول ليليان فيدر أن شكسبير قد اطلع عليهما أو كان على معرفة بهما هما كتاب ريجنالد سكوت R. Scot اكتشاف السحر The Discovery of Witchcraft عام ١٥٨٤ وكتاب تيموثي برايت T. Bright دراسة حول الميلانخوليا Treatise of Melancholie عام ١٥٨٦ وقد تعامل صاحبا هذين العملين مع الجنون من منظور مختلف لكنهما اتفقا على اعتباره مرضا ، وعبرا عن اهتمام يتسم بالرحمة لتخفيف آلام المرضى

(21) Storr, OP. Cit, P. 258.

(٢٢) سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١٣٣ .

(٢٣) شنايدر ، دانيال ، التحليل النفسي للفن ، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة بغداد : (دائرة الشئون الثقافية) ، سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

ومعاناتهم ، وقد عارض سكوت بصفة خاصة وجهة النظر الحسية المطروحة في كتاب « مطرقة السحرة » واستخدم مفهوم الميلانخوليا لتفسير شخصيات المتهمين من المرضى ودافع عن النساء المتهمات ، ولكن ليس هناك دليل واضح على تأثر شكسبير بالأعمال التي اهتمت بالجنون من منظور طبي أو قانوني في انجلترا في القرن السادس عشر ، ومع ذلك يمكن للمرء أن يفترض أنه كان على معرفة بهذه المناقشات الدائرة حول الجنون باعتباره مرضا جسميا أو تفكيرا روحانيا أو اضطرابا نفسيا [٢٤] وقد تمثلت اهتمامات شكسبير بظاهرة الجنون في العديد من مسرحياته ، لكن أبرز هذه المسرحيات هي مسرحية « الملك لير » ومسرحية « هاملت » فقد تعامل في كل واحدة منها مع حالة من الجنون الحقيقي وحالة من التظاهر بالجنون ، ففي الملك لير نجد شخصية « الملك لير » تمثل حالة الجنون أو الاضطراب العقلي الحقيقي بينما نجد شخصية « ادجار » تمثل التظاهر بالجنون ، وفي مسرحية « هاملت » نجد أن « اوفيليا » تمثل الجنون الحقيقي بينما يمثل « هاملت » حالة التظاهر بالجنون ونحاول فيما يلي أن نتعرض بشيء من التفصيل لهاتين المسرحيتين الهامتين :

الملك لير :

في مقالة حديثه منشورة في مجلة الطب النفسي البريطانيه British Journal of Psychiatry بعنوان « هل كان شكسبير يعرف الفصام ؟ يتحدث نيجل بارك N. Bark عن حالة « توما المجنون » في مسرحية الملك لير ، يقول بارك في البداية انه كانت هناك شكوك تتعلق بما اذا كان مرض الفصام ـ وهو المرض العقلي الأكثر خطورة وتدميرا للقوى البشرية ـ معروفا أو موجودا منذ أكثر ما مائتي عام ، ويقترح عديد من المؤلفين الذين كتبوا حديثا عن الفصام أن هذا المرض ظهر أولاً عند نهاية القرن الثامن عشر ثم تزايد بشكل واضح وسريع خلال القرن التاسع عشر ، وقد تساءل كوبر Cooper وسارتوريوس Sartorius عام ١٩٧٧ لماذا تندر الأوصاف الجيدة لما يعرف الآن باسم الفصام المزمن في التراث الادبي الوسيط والقديم ؟ ومن ثم قاما بربط الفصام بعملية التصنيع وحاول توري Torrey أن يؤكد أن أوصاف الجنون بما تشتمل عليه من هلاوس وهذاءات ترجع تاريخيا الى الازمنة القديمة ، لكن حالة الفصام كما نعرفها الآن وكذلك مايصحبها من تدهور تدريجي لم يتم وصفها فعلا من قبل ، وقام توري بربط الفصام بالمدنية والتقدم الحضاري واقترح وجود بعض مظاهر التلوث التي تساعد على حدوث الفصام وقد أيد هير Hare عامي ١٩٧٩ ، ١٩٨٢ هذا الفرض مقدما شواهد على وجود تزايد حقيقي في المرضى العقليين الذين أصيبوا بالفصام في القرن العشرين ومؤكدا أيضا عدم وجود توصيفات جيدة مبكرة للفصام قبل القرن العشرين وقد ذكر توري عام ١٩٨٠ أنه رغم أن شكسبير كان مهتما بالجنون وقام أيضا بوصف الهلاوس والهذاءات « فانه ليس هناك مكان في أعمال شكسبير يمكن ان نكتشف فيه الفصام » ، وما يتضمنه ذلك هو أنه اذا كان الفصام موجودا فعلا فلابد أنه كان سيظهر في مكان ما من هذه الاعمال ، وقد زعم هويلس Hawells عام ١٩٧٥ أن شكسبير كان يعرف الجنون لكنه لم يصفه وأعطى مثالا على ذلك من مناجاة الارملة كونستانس لنفسها عقب الموت المفترض لابنها أرثر في مسرحية « الملك جون » (الفصل الثالث / المشهد الرابع) وقد أعطى هويلس

(24) Feder, L., Madness in Literature, New Jersey; princeton university press, 1980, PP. 116-119.

هذا المثال ليظهر أن السلوك الغريب والافكار الغريبة ليست في حد ذاتها دليلا على الجنون ، وكل هؤلاء المؤلفين كما يقول « بارك » قد تجاهلوا تصوير ووصف شخصية « البائس توما المجنون » في مسرحية (الملك لير) والتي هي وصف كلاسيكي لحالة فصام مزمن كما اعتقد » ، والمقتطفات التالية من الفصل الثاني (المشهد الثالث) والفصل الثالث (المشهدين الرابع والسادس) والفصل الرابع (المشهد الأول) توضح هذا الامر بجلاء (٢٥) يشرح ادجار في الفصل الثاني (المشهد الثالث) كيف سيخفي نفسه باعتباره توما البائس المجنون (٢٦) :

« وما دمت فارا سأدافع عن نفسي ، وقد فكرت باتخاذ أحط هيئة لأضنك مسكين هوى الاملاق به ، زراية بالانسان ، الى درك الوحشي ، وجهي سألطخه بالقذر ، وأجعل خرقة على حقوى ، وأشعث شعري في عقد ، وأعرض عُريْي لمجابهة الرياح وعسف السماء ولي في الريف أمثلة وسوابق من متسولين معتوهين راحوا يصرخون ويهدرون ، يضربون في اذرعهم العارية الخدرة ، وقد تمنعت على ألم الدبابيس وسياخ الخشب والمسامير وعساليج عصى البان . وبهذا المظهر الشنيع يستتدون الأكف من المزارع الحقيرة ، والقرى الضنينه المعدمة من الزرائب والمطاحن ، تارة يشتمون شتائم المجاذيب ، وتارة يستدعون دعوات المصلين « أنا الدرويش المسكين ، أنا توما المسكين ! . » في ذلك بعض الشيء ، وما في كوني ادجار أي شيء » (٢٧) وقد سأل الملك لير « ادجار » بعد أن تحول الى « توم البائس المجنون » عن تاريخه الماضي ، ماذا كنت قبل ذلك ؟ « فيجيبه توم » أو « توما » كما يفضل جبرا ابراهيم جبرا تسميته : نديما ، جلف القلب والعقل ، أقصى شعري وألبس القفازات في قبعتي أحقق الشبق في قلب خليلتي وأفعل معها فعلة الظلام ، كنت أقسم ايمانا بقدر ما أنطق من كلمات وأحنث بكل يمين أقسمتها في وجه السماء الحلو ، كنت أنام وأنا أختط الفحشاء واستيقظ لتنفيذها ، الخمر عشقتها ، والنرد كلفت به ، ومن النساء اتخذت عشيقات أكثر من السلطان نفسه : خائن القلب ، دموى اليد ، سريع الأذن الى النميمة ، في الكسل خنزير ، وفي التسلل ثعلب ، وفي الجشع ذئب ، وفي الجنون قلب ، وعلى الفريسة أسد (٢٨) .

وقد لامه لير على سقوطه الى هذا الدرك من الحياة ، وأيا كان الأمر فان التدهور الاجتماعي والاقتصادي قد تم وصفه ، وقد أعطى ادجار تفصيلات أخرى حين خاطبه جلوستر :

جلوستر : من أنتم ، هناك ؟ أسماؤكم ؟

إدجار : « توما المسكين ، هذا الذي يأكل الضفدع العائم وضفدع الطين ، ويأكل الدعموص Tadpole وسحلية البر والماء ، وكلما هاج قلبه ، اذا استشاط ابليس اللعين ، أكل بدل النُقل روث البقر ، يزدرد الجرذان وكلاب الخنادق ويشرب الكساء الأخضر من على البرك الآسنة ، يجلدونه من حي الى حي ويعاقبونه بالدهق والسجن ، له ثلاث بدلات لظهره وستة قمصان لجسمه ، جواد يمتطيه وسلاح يقتنيه ، ولكن الفئران

(25) Bark, N.M., Did shakespear Know schizophrenia? The case of Poor Mad Tom in king Lear., British Journal Of Psychiatry, 1985,146,PP. 436-438.

(٢٦) اعتمدنا هنا على ترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا لمسرحية الملك لير ، وهي من منشورات دار الهلال بالقاهرة ، سلسلة روايات الهلال ، عام ١٩٦٩ .

(٢٧) مسرحية « الملك لير » ص ٦٣ .

(٢٨) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٨ .

والجرذان وغيرها من صغار الحيوان كانت القوت لتوما سبعة أعوام طوال » . (٢٩)

انه هنا يصور حالات البؤساء والمضطربين عقليا واجتماعيا من البشر وكيف كان المجتمع ينظر اليهم ويتعامل معهم فيعذبهم ويطاردهم ويتحدث هذا الشخص المتظاهر بالجنون والذى هو على وعى شديد بأعماق المجتمع والفوضى والفساد الضاربة في أعماقه ، يتحدث عندما يكون في صورة ادجار بالشعر ولكنه عندما يتحول الى توما المسكين يتحدث بالنثر مع أفكار خيلائية اضطهادية وتفكك واضح في الترابط بين الأفكار كما في المثال التالي :

ادجار : « ابتعدوا ! ابليس اللعين يلاحقنى ! من بين أشواك الزعرور تهب الرياح » (٣٠) ، وعند اجابته على أسئلة الملك لير فانه يستفيض في هذاءاته الاضطهادية وخيالاته :

لير : هل أعطيت كل شيء لبناتك وانتهيت الى هذا ؟

ادجار : من يعطى شيئا لتوما المسكين ؟ هذا الذى اقتاده ابليس اللعين خلال النار واللهيب والدوامة والغدير والمستنقع والطين ، على شرفته علق الحبال ، وتحت وسادته وضع السكين ، وضع سم الجرذان في حسائه وملأ صدره بالغرور ليخب بفرس كميت على جسر من أربع أصابع ، مطاردا خياله لظنه أنه خائنه ! نعم بقدراتك الخمس ، توما بردان أوه ! دو ـ دى ، وقاك الله شر الاعصار ، والعدوى ونحس النجوم ، أحسن الى توما الذى يضايقه ابليس اللعين هذا هو ! سأمسك به ، هناك ، هناك ، هناك ، هناك (٣١) .

ان الشخصية الشكسبيرية هنا في حالة « توما المجنون المسكين » تتحدث بشكل متماسك في البداية لكنها تنتهى الى لغو وكلام بلا معنى لكى تظهر حالة الجنون لديها وتظهر حالة الكلام الذى بلا معنى كدليل على اضطراب التفكير لديها (٣٢) ومن مظاهر اضطراب التفكير واضطراب الكلام في هذه الحالة أيضا نجد العرض المرضى الخاص المسمى بالشطط أو الانحراف والخروج عن الموضوع Derailment وتعرف هذه الحالة بأنها « فقدان الترابط حيث يكون هناك خروج مفاجىء في محتوى وشكل الكلام في منتصف الجملة مع تغيير كامل للهدف من الكلام » (٣٣) وكذلك من مظاهر اضطراب الكلام الذى هو اشارة على اضطراب التفكير نجد تلك اللغة الخاصة أو المنفردة الخاصة Neologism التى يقوم المريض بصكها دون مناسبة ويظهر ذلك في قول توما « على تل بيجيع بجيع قعد ، هيلو هالوا لووا ، لووا »

وكذلك « مازالت الريح الباردة في عصفها من خلال الزعرور ، وهى تقول سوم ، مون ، كى نونى ، دوفان الشيطان يا ابنى ، يا ابنى ، يلا ، دعه يمر » ثم بعد ذلك عبارات ليست مرتبطة بالسياق مثل « احذرى يا زهرق ، السلام ، سمسوكن ، السلام ، ذلك الشيطان » (٣٤) وهناك في حالة كلام توما ترابطات وتداعيات هشة وشديدة التفكك والغرابة استخدمها

(٢٩) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٩ ـ ٩٠ .

(٣٠) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٦ .

(٣١) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٧ .

(32) Bark, OP.Cit, P.437.

(33) Hamilton, OP.Cit, p.34.

(٣٤) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٨ .

شكسبير لتصوير حالة الجنون ، كما ان هناك تعليقات كثيرة غير مناسبة ومظاهر هلاوس وهذاءات وبارانويا واضطهاد ، ومن ذلك مثلا « ابليس اللعين يلح بتوما المسكين في زقزقة بلبل ، وهيداتس يصيح في بطن توما طالبا سمكتين بيضاوين ، لا تنعق ، يا ملاكا أسود ، لا طعام لك عندى » (٣٥) وكما في حالة الأفراد المصابين بالفصام فانه كلما استمعنا الى ادجار كلما أمكننا أن نلمح بعض التماسك وبعض المعنى الكامن في هذاءاته ولغوه ، ومن الواضح هنا كما يقول « بارك » ان الهدف كان هو وصف حالة شبيهة بحالة من الفصام المبكر التى احدثت انخفاضا في المركز الاجتماعى والاقتصادى وتدهورا في الاهتمام بالذات كما اكتملت بالهذاءات والهلاوس واضطرابات التفكير كما انه قد صاحبتها حالة من العزلة كالتجرد من الملابس واحداث أصوات غريبة ووضع أشياء غريبة على رأسه وذراعيه ، ويبدو أن الحالة النشطة هنا هى الفصام ، ويبدو أن شكسبير والنظارة الذين كانوا يلهيون لمشاهدة مسرحياته كانوا على ألفة بهذه الحالة مما يعنى أنها لم تكن نادرة ، وكما قال ادجار فهناك العديد من الشحاذين المجاذيب يتجولون عبر القطر ، والشيء المثير للاهتمام كما يقول بارك أنه في ذلك الوقت كان مستشفى بتلهام في انجلترا يقوم برعايه المرضى العقليين الذين لا شفاء لهم وأنه قام بذلك ما يقرب من مائتى عام وأطلق على المرض اسما مشتقا من اسمها Bedlam والتساؤ ل المطروح هنا : ما هو قدر الشواهد التى يمكن ان تستدل بها على المرض الحقيقى من خلال مشاهدتنا أو متابعتنا لشخصية أدبية خيالية ؟ وأيضا هل يمثل توما حالة الجنون ؟ وما هو مقدار التظاهر لدى هذه الشخصية ومقدار الجنون الذى أتقنته ؟ هذه وغيرها أسئلة يجب أن نطرحها ولكن في الوقت نفسه هذا لا يمنعنا من الاقرار بأن ادجار كان يتظاهر فعلا بالجنون لكنه كان تظاهرا يشبه الحقيقة في حالات كثيرة ، وكما يشير بارك فإن في هذه المسرحية صورة متماسكة للفصام قد تم وصفها ولا يستطيع المرء أن ينكر كل ذلك ببساطة ، فلابد من وجود النموذج المشابه أو القريب في الواقع واذا لم يكن هناك نموذج واقعى في عصر شكسبير للجنون ولم يكن الجنون المصور والممثل هنا قائما على أساس جنون موجود فعلا في الواقع ، اذا لم يكن هذا حقيقيا فانه مع ذلك يظل الجنون الذى صوره شكسبير متشابها الى حد كبير مع حالة الفصام التى نعرفها ، فأعراض المرض وتطوره قد تم تصويرها فعلا ، ومن ثم يحق لنا القول بوجود مثل ذلك المرض في القرن السادس عشر وان شكسبير قد استطاع معرفته وتصويره أيضا بشكل عميق (٣٦) .

هذا فيما يتعلق بالتظاهر بالجنون في مسرحية « الملك لير » أما الجنون الفعلى فتمثله شخصية « الملك لير » نفسها ، لقد عبر شكسبير من خلال هذه الشخصية عن تلك الروح المتقدة المستطلعة التى تبحث وتتحرى وتتساءل وهى خاصية ميزت عصر النهضة وانعكست في المسرحية من خلال التصوير الشامل للجنون باعتباره خبرة فردية وجماعية ذات نتائج ومترتبات فردية واجتماعية بعيدة المدى ، وخلال تصوير شكسبير الدرامى لأفكار وانفعالات لير قام بدمج الافتراضات الشائعة في القرون الوسطى عن طبيعة الانسان ومؤسساته الاجتماعية وكذلك النزعة العلمية المتشككه السائدة والمتنامية والتى بدأت تتحدى هذه الافتراضات وتلك المؤسسات ، ووصف شكسبير لعقل لير النشط عند مستويات مختلفة من الشعور والوعى هو وصف غير مسبوق بهذا العمق في الأدب ، فهو يصف ويصور

(٣٥) مسرحية « الملك لير » ، ص ٩٥ .

(36) Bark, OP.Cit.P.438.

عملية الاستكشاف المحمومة التي ميزت عصر النهضة وتعد هذه المسرحية من التجليات العميقة لهذه الفترة ، ان شكسبير في « الملك لير » يتعامل مع ملك مجنون يواجه عاريا اندفاعاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية وقوى الطبيعة والمجتمع التي قامت بتحديد قوته واهميته ، وقد اتفق معظم نقاد هذه المسرحية على النظر الى جنون لير باعتباره وسيلة جديدة لاكتشاف الذات وللوعي بالمعاناة والظلم السائدين في المجتمع ، وقد قال كينث موير K. Muir مثلا إن لير اكتسب الحكمة من خلال اصابته بالجنون ، إن وقوع لير في براثن الجنون كان تدريجيا ، ومنذ غضبته الأولى الشديدة على ابنته « كورديليا » الى ذلك التعبير الواضح عن جنونه في الفصلين الثالث والرابع من المسرحية ، تذبذب « لير » بين ملاحظته المتفهمة لاضطرابه الداخلي الخاص وجهده التدفع والمستميت للحفاظ على صورة ذاته المألوفة له بينما كان احساسه بالأمان المادي والعاطفي يتضاءل ويتلاشى ويتمزق شيئا فشيئا [٣٧] يقول لير معبرا عن شعوره باختلال الذات واختلال الواقع : هل هنا من يعرفني ؟ هذا ليس لير : أيمشي لير هكذا ؟ أينطق هكذا ؟ أين عيناه ؟ عقله يضعف وادراكاته يصيبها الشلل . ها . أواع أنا ؟ كلا . من له أن يخبرني من أنا ؟ [٣٨] .

ان هذه هي حالة اختلال الشعور بالذات أو بالشخصية التي ينجم عنها تغير في وعي الشخص بنشاطاته الذاتية بحيث يشعر المريض أنه لم يعد الشخص نفسه السابق الطبيعي ، وغالبا ما يرتبط هذا الاحساس بالشعور باختلال الواقع حيث تبدو البيئة باردة وتافهة ومظلمة وغير واقعية كما تبدو للمريض في الوقت نفسه مخيفة ومحبطة وغير سارة ويشعر الشخص في بدايات هذه الحالة أنه سيصبح مجنونا وتكثر هذه الخبرة في الحالات الفصامية والاكتئابية والصرعية [٣٩] . لم يعد لير بعد جحود بناته له وتنكرهم لأفضاله (فيما عدا كورديليا) محتميا بعد باسطورة قدرته الكلية على الفعل فقد اكتشف صفات في ابنتيه لم يكن قادرا من قبل على تخيلها ، وانعكاس الأدوار هز صورته لنفسه بحيث لم يعد قادرا على الاستجابة بهجمة الغضب الضارية نفسهاالتي كان يستجيب بها من قبل ؟ والواقع الذي كان يتفهمه من خلال البؤرة الضيقة لاندفاعاته وقوته أصبح الآن ممزقا ومشوها أمام عينيه ، وحيث أن استجاباته المعتادة المألوفة لم تعد مفيدة أو تتسم بالكفاءة في التعامل مع الظروف الجديدة فانه أصبح يشعر باحساس من التفكك الخاص في مدركاته وأفكاره وكذلك تصوره لذاته ككائن مستقل ، وصرخته « من له أن يخبرني من أنا ؟ » تعلن عن ذلك التفكك الحاد ليس في صورة الذات لديه فقط ولكن أيضا في النظام الاجتماعي والطبيعي المحيط به ، وعندما يصرخ لير « أيتها السماء الرحيمة ، لا تجعليني مجنونا ، مجنونا ، حافظي عليّ في رفق ، فلن أصبح مجنونا » فانه يعبر عن تذبذبه بين اتهامه لذاته ولومها على اندفاعاتها وبين الخوف الذي له ما يبرره من المستقبل ثم الجهد المستميت لاعادة الصورة السابقة عن ذاته الى طبيعتها ، ان هذه الصرخة تدل على معرفته بوجود قوى مجهولة بداخلها ومن خلالها بدأت العمليات التي كان يستخدمها للدفاع عن نفسه من قبل في الضعف والتدهور بينما بدأت عمليات اختلال الذات والواقع والطبيعة في القوة والتزايد مع تزايد ضعف واختلال افتراضات الحماية الذاتية التي تم تكوينها

(37) Feder, OP.cit, PP.119-121.

(٣٨) مسرحية « الملك لير » ، ص ٤٢ .

(39) Hamilton, OP.Cit.m PP.77-78.

وبناؤ ها عبر حياة طويلة متصلة من التسلط والتحكم (٤٠) وعندما ترد عبارة « هذه الليلة الباردة سوف تحولنا جميعا إما الى حمقى أو مجانين » على لسان لير ، فانها توحي بالحمق والجنون الكامن داخل الانسان والذي يمكن ان تقوم المثيرات الانسانية أو الطبيعية العنيفة باطلاقه من أسره ، ان العقل ينحرف خلال معاناته التي لا يمكن تحملها في الحاضر ، وفي تحويله للوقائع المعاصرة الى تخيلات وتداعيات وذكريات مضطربة ومفككة فانه يقوم بتصوير وتوصيل أزمة العقل الفردي في مواجهة الآخر والمجتمع والطبيعة ، وقد تشكلت مادة هذا الصراع من انفعالات ووساوس وهلاوس لير واحساساته بتغير ذاته وتغير العالم والتي عبر عنها في تساؤله « من له أن يخبرني من أنا » ؟ ان وساوسه وهلاوسه تكشف أنه خلال تباعده عن آلام يأسه المبرحه استطاع أن يتجه نحو اعادة بناء ذاته الخاصة ، وهو بناء تركب من احساس مستمر متكامل في وجوده الحقيقي في علاقته بالزمن والطبيعة والمجتمع (٤١)

ان جنون لير هو الخبرة الحاسمة في حياته وفي هذه المسرحية ، وهلاوسه وهذاءاته تعرض واقعا مليئا بالفوضى تتحكم فيه الغريزة والانفعال وتمتد حدوده الى ما وراء النفس الفردية ، وقد قام لير نفسه بكشف تلك العمليات التي امتدت اليها هذه التأثيرات في النواحي القانونية وفي الأسرة والأمة ، وبفعله هذا قام بالتعبير الرمزي عن المفهوم القديم للاكتشاف anagnorisis(٤٢) لقد وقع لير قبل جنونه وأثنائه في حالة من الحزن المرضي والمزاج الاكتئابي السوداوي ، وهذه الحالة ترتبط بالتفكير المرضي الذي يصل الى الشدة الهذائية وغالبا ما يكون هناك كف في التفكير وفقدان للدافع وتناقص واضح في النشاط الارادي كما توجد أيضا صعوبة في اتخاذ القرارات وعدم استقرار داخلي وفقدان للثقة بالذات مع القلق والميول العدمية ، ان كل الخبرات ينظر اليها أثناء هذه الحالة من الجانب السيء ، وكل شيء يظهر من خلال ظلال كابية مظلمة ، فقط هناك الأفكار المثيرة للاضطراب والمزعجة تأتي للذهن بشكل تلقائي ومتكرر ، وتكون هناك صعوبة في التركيز في العمل ويتم تنفيذ النشاط اليومي العادي بمشقة وعدم كفاءة مع وجود احساس داخلي بالفراغ والكآبة ويشكو المريض دائما من احساس بالتشوش والدوار في رأسه وتبدو هذه الشكوى محاولة للتعبير عن صعوبات التفكير التي يعانيها (٤٣) . هذه كانت حالة لير تقريبا عندما واجه العاصفة واستحثها على ألا تصب نقمتها على العالم ، والتفسير بأن العاصفة هي مجرد تعبير رمزي مجازي عن مشاعر لير الصاخبة الهائجة ليس في حد ذاته كافيا ، فالنص الشكسبيري - كما يشير مارفن روزنبرج - لا يقدم مثل هذا الارتباط البسيط بين انفعالات الانسان وانفعالات العالم المحيط به ، والأكثر من ذلك أهمية في موضوع العاصفة هو النظر اليها على أنها تشير الى لا مبالاة قوى الطبيعة بحالة الانسان وحاجاته وعدم تعاطفها معه وكذلك رفض الكائنات البشرية أن تقبل هذه النزعة في الطبيعة ، وحساسية « لير » يتم تكثيفها من خلال تعرضه لتأثيراتها عليه بدنيًا ، واسقاط لير لاضطراباته الداخلية على الطبيعة حين قال « هذه العاصفة توجد داخل عقلي » تكشف

(40) Feder, OP.Cit., PP.122-124.

(41) Ibid, P.135.

(42) Ibid P.155.

(43) Hamilton, OP.Cit, P.71.

عن عملية التحولات الرمزية التي يقوم بها العقل في حالات اضطراباته وصراعاته لقوى الطبيعة ، في البداية وجد لير تحققا انفعاليا في العاصفة ، وخلال عجزه توحد مع طاقتها العنيفة ، وخلال وحدته تبناها باعتبارها القوة القادرة على اطلاق أشد اندفاعاته الخطرة نحو العالم العدواني ، وقد أمر العاصفة أن تدوى وتحطم عندما تغضب وتثور مسقطا الرابطة الداخلية بين صورته الذهنية المشوشة وغضبه غير المتحكم فيه على العاصفة نفسها ، لقد قام لير بتحويل الطبيعة الخارجية الى تمثيلات خارجية لتخيلات لا شعورية كانت فيها العمليات العدوانية العنيفة وعمليات تدمير الذات في الوقت نفسه هي احدى الاندفاعات البارزة بداخلها : فالطبيعة يجب أن تدمر نفسها عندما تحاول تدمير النوع الانساني (٤٤) ، لقد كان الغضب بالنسبة للملك لير كما صوره شكسبير وسيلته لتأكيد الذات والتعبير عن السيطرة والاظهار لدوره كحاكم كلي القدرة ، لكن هذه القدرة أو السيطرة سحبت منه تدريجيا فأصبح عاريا في مواجهة العاصفة والزمن والجنون . والجدير بالذكر أن العمليات الطبيعية طالما لعبت دورها في أعمال شكسبير فالأنهار والبحار والعواصف هي رموز للقوة والالحاح ، وهذا التصوير المتسع للانطباعية الطبيعية غالبا ما يكون متفاعلا مع الانفعالات والأفعال الانسانية ، وفي حين كانت العاصفة الهائجة ذات دلالات كبيرة أثناء غضب لير وجنونه فان الانطباعات المماثلة لفصل الربيع تحدث في المسرحية مع دخول كورديليا مرة أخرى بعد غيابها ، هذه الانفعالات والأفعال وتغيرات الأزمنة والفصول يتم الشعور بها في مسرحيات شكسبير كما لو كانت تنشأ غالبا وتتفتح من خلال سياق طبيعي وتلقائي لدرجة ان الانسان الذي يعرفها لا يشعر أبدا أنه غريب بداخلها (٤٥) . ان لير كما صوره شكسبير في هذه المسرحية هو حالة نموذجية لعمليات الفقد والاستلاب من ناحية ثم الكشف والايجاد من ناحية أخرى ، والغياب عن الذات الذي حدث أثناء الجنون في البداية أعقبه حضور لها ومعها وبها في نهاية المسرحية وخلال ذلك تم نقل وتصوير العالم الذي يموج بالبؤس والشقاء في مواجهة سلطة منعزلة تتحلل تدريجيا .

هاملت :

طرحت تفسيرات كثيرة لحالة هاملت تراوحت بين اتهامه بالجنون أو اعتباره أحد كبار المتظاهرين بالجنون ، وقد قال فرويد في كتابه « تفسير الأحلام » ان المسرحية تقوم على أساس تردد هاملت في انجاز مهمة الانتقام التي عهد اليه القيام بها ، والنص لا يعطى السبب أو الدافع لهذا التردد ولا حتى محاولات التفسير التي بذلت لكشف هذا التردد نجحت في توضيح ذلك ، ووفقا للتصور الذي ما زال شائعا والذي يرجع الى « جوته » فان « هاملت » يمثل نمطا من البشر قام النشاط العقلي الزائد لديهم بشل طاقتهم الفعالة النشطة أي أنه « أسقمه الفكر الشاحب » ووفقا لتصور آخر فان الشاعر أراد أن يصور شخصية مترددة بشكل مرضى تقع عند حدود النوراستينيا (التعب العصبي) (٤٦) ان تظاهر هاملت بالجنون يمكن اعتباره كما يقول برناردلوت B lott تنفيسا عن مشاعر وانفعالات عنيفة تضطرم بداخله ، لكن شيئا لم يحدث نتيجة تظاهر هاملت بالجنون ، ولم تساهم أعماله وسلوكياته في أية أغراض مفيدة ، وكل ما قام به من أجل أن يثأر لمقتل أبيه كان يمكن القيام به دون

(44) Feder, OP.Cit., PP. 128-129.

(45) Kinght G.W. The shakespearian integrity, In:The Idea of Literature, Moscow:Progress Publishers, 1979.p.244.

(٤٦) فرويد ، سيجموند ، تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٨٢٠ .

التظاهر بالجنون ، لكن من الناحية الدرامية فان تلك المقاطع التي يكون التظاهر بالجنون فيها واضحا تكون مقاطع شديدة الحيوية والحركة ومليئة بالمعاني الدرامية ، ان مسرحيات الانتقام هي مسرحيات يقوم البطل فيها باستخدام جنونه أو يتظاهر به بشكل كفء كي يحقق أهدافه ، فأفعاله غير المسئولة يتم السماح بها ، كما أنه يقوم بتنفيذ انتقامه تحت غطاء نشاطات ليس مطلوبا منه أن يفسرها (٤٧) وقد كان بولونيوس في المسرحية يصر على الاعتقاد بأن جنون هاملت المفترض تكمن جذوره في عاطفة الحب ، وعموما يمكننا القول بأن الحب وفقدان الحب يلعبان دورهما الكبير في أعمال شكسبير خاصة فيما يتعلق بموضوعات « الملك لير » و « هاملت » كما يبدو أن لهما علاقة وثيقة بالجنون والتظاهر بالجنون ، فادعاء « هاملت » بالجنون مرتبط بفقدانه حب أبيه (حين مات) وكذلك فقدانه حب أمه (حين تحولت الى حب عمه وتزوجته) وجنون « اوفيليا » مرتبط بفقدانها حب « هاملت » وموت أبيها أيضا ، وجنون الملك « لير » مرتبط بفقدانه حب بناته وتظاهر « اوجار أو تسوما » البائس بالجنون مرتبط بفقدانه حب أبيه بعد وشاية أخيه وايقاعه بينه وبين أبيه ، وفي حالات كثيرة نلاحظ أن اختفاء الجنون وكذلك التظاهر بالجنون مرتبط بايجاد الحب أو اكتشافه أو استشعاره عن بعد . يقول « ت . س . اليوت » إن جنون « هاملت » يكمن في يد شكسبير ، فهو في المسرحية المبكرة خدعة أو حيلة وقد يفهم على أنه كذلك بوساطة النظارة ، أما بالنسبة لشكسبير فهو أقل من الجنون وأكثر من التظاهر ، ان تقلب ونزق « هاملت » وتكراره لبعض الجمل والعبارات وتورياته وتلاعبه بالالفاظ ، كل ذلك ليس جزءا من خطة متعمدة للتظاهر ولكنه شكل من أشكال التخفف الانفعالي ، وفي شخصية « هاملت » هناك هزل ماجن يتعلق بانفعال وعاطفة لا تستطيع أن تجد مخرجا لها من خلال الفعل ، ان الشعور المكثف بالانتشاء أو الاضطراب دون وجود موضوع له أو موضوع خاص للانفعال يمكن للمرء أن يقترب منه أو أن يحدده هو شيء يعرفه كل شخص يتسم بالحساسية ، ويعدّ هذا دون شك موضوعا للدراسة بالنسبة لعلماء الأمراض النفسية ، انه غالبا ما يحدث في مرحلة المراهقة وغالبا ما يقمع الشخص العادي هذه المشاعر أو يكيفها ويهذبها بما يتناسب مع العالم العملي ، بينما يحافظ الفنان على هذه المشاعر حية من خلال قدرته على تكثيف العالم وفقا لمشاعره وانفعالاته (٤٨) وقد تساءل « برادلي » ما الفرق بين ادعاء الجنون وبين توكيده ؟ فاذا كنا نلوم « هاملت » على توكيد الجنون فلماذا لا نلومه بالمثل على ادعائه ؟ (٤٩) .

ان اضطراب المشاعر والارادة يمكن أن يمتد الى اضطرابات أخرى في الاحساسات والعقل وقد تظهر الهذاءات ويمكن أن يصبح الانسان عاجزا وغير مسئول ولكن حالة « هاملت » ـ كما يقول « برادلي » ـ مختلفة بعض الشيء عن هذه الحالة ، انها مختلفة عن حالة الجنون التي تظاهر بها ولم يقم « هاملت » عندما كان

(47) Shakespeare, Hamlet, (ed.by B.Lott), London: Longman, 1982, P.IV.

(48) Lott, B, Introduction of Shakspear's Hamlet, London: longman, 1982, P.IXX.

(٤٩) برادلي ، آ . س ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا الياس ، (الجزء الاول) ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بدون تاريخ ، ص ٣٣١ .

بمفرده أو في صحبة صديقه العزيز « هوراشيو » باظهار علامات الجنون ، ان التظاهر قد يكون الوسيلة التي تؤدي بالبطل الى مصيره التراجيدي المحتوم ، ان الانسان الذي يعاني هكذا مثل « هاملت » ، والكثير منا يعاني في حياته مثل هذه المعاناة بدرجات تزيد أو تقل ، يمكن ان يعدّ غير مسئول من خلال الآخرين أو من خلال ذاته شخصيا ، لكنه يكون في داخله واعيا دون شك بمسئوليته ، ومن ثم يكون قادرا تماما على أن يكون وسيطا دراميا ، بينما لا يمكن أن يكون الشخص المجنون بأي درجة ووفقا لرؤية شكسبير قادرا على ذلك (٥٠) على أننا نعترض على وجهة نظر برادلي هذه ، فقد أصيب الملك لير بالجنون فعلا ، وأيا كان أمر جنونه ، مؤقتا أم دائما ، فانه كان بالفعل اضطرابا عقليا حادا يقترب من الفصام الذي يخفت أحيانا ويزداد أحيانا أخرى ، ومع ذلك فقد استطاع شكسبير أن يوقظه ليكون وسيطا دراميا شديد الجودة كشف عن طريقه عالم الباطن الأساني وعالم الخارج الاجتماعي .

لقد رأى كولريدج في هاملت دراسة سيكولوجية لانسان لا يعرف كيف يحقق التوازن بين الأفكار الداخلية والعالم الخارجي ، مات والده بشكل يدعو للريبة وتزوجت أمه من عمه ، وكلاهما في نظره خائن ، ومن ثم فالعالم الخارجي مظلم وكئيب وليس عليه وهو في هذه الحالة سوى أن يغلق عينيه ويسقط العالم الخارجي على مرآة عقله ، انه نمط مناقض « لماكبث » الذي يتحرك سريعا للخارج وينفذ (٥١) لقد كان لدى « هاملت » ـ كما يقول « برادلي » ـ الخيال الذي يستطيع به أن يرى الأشياء معا ، وفي لحظات ضعفه الشديدة كان عليه أن يختار ، في تلك اللحظات التي تمنى فيها لو انمحى أو مات ، لحظات تأتي فتحطم حدود العالم الطبيعي مع صدمة دهشه وفزع ، ظهور خيانة أمه وتصابيها وقتل أبيه ، وما يجب عليه أن يفعله تجاه وضد كل الأشياء والأشخاص الذين يحبهم ، وما يجب أن يقوم به باسم كل الأشياء العزيزة والمقدسة ، وللحظة ما ورغم أن عقله كان يدور ويترنح ويتداعى ، فان روحه كانت تقفز في انفعال من أجل إجابة ذلك المطلب ، لكن هذه القفزة جاءت متأخرة ، لقد جاءت وسط موجة من الميلانخوليا التي وقع هاملت في براثنها وأحاطت به ، والمسرحية كلها تكشف عن تردده ومحاولاته العقيمة للقيام بالواجب الملقى على عاتقه وعن تلك التبريرات الذاتية اللاشعورية واحساسات لوم الذات التي بلا فائدة وعن النتائج التراجيدية لهذا التأخير ، انها ميلانخوليا سوداوية وليست اكتئابا حادا أو جنونا ، والقول بأن هاملت لم يكن بعيدا عن الجنون هو أمر محتمل تماما وتمسكه بالتظاهر بالجنون ربما كان يرجع الى خوفه من الواقع والى غريزة حماية الذات وحب البقاء ، والى الاحساس المسبق بأن التظاهر بالجنون سيمكنه من التلفظ ببعض الأقوال والقيام ببعض الحركات من أجل التخفف من الحمل الثقيل الجاثم على عقله وقلبه وخوفه من عدم قدرته على التنفيذ الفعلي للتخفف من هذا الحمل (٥٢) .

ان حالة هاملت هي حالة مرضية اذا استخدمنا التعبير العام لكلمة مرض ، لكنه تحديدا حالة من الاكتئاب وفقدان الارادة والسوداوية ، هذه السوداوية مختلفة بالطبع عن الجنون لكنها يمكن دون شك وعلى المدى الطويل أن تتحول الى جنون ، وربما كان هذا التفسير هو الأقرب من غيره كي يشرح لنا طبيعة ما

(50) Lott, OP.Cit, P.IXX.
(51) Ibid, P.IXIV.
(52) Ibid, P.IXVII.

حدث لاوفيليا ، لقد أدى نقص الحيوية والثبات الانفعالي في شخصيتها ، كما تم الكشفُ عنه في الجزء الأول من المسرحية ، الى حدوث الاضطراب والتشوش العقلي الكامل عندما فجعت في حبها « لهاملت » وفقدت أباها ، ومن ثم فقد تحدثت في حالة جنونها كاشفة عن أفكارها الموغلة في الباطن في نوع من المنطق المخبول ، كانت اوفيليا تتسم بالتردد ، ذابلة شاحبة كشبح ، ربيت على الخضوع والطاعة ، واللحظة الدرامية الكبيرة في حياة اوفيليا تمثلت في ظهورها في ملابس مشعثة تحيط بها أكاليل الزهور ، كان عقلها مشتتا مشوشا مضطربا وطبيعة مرضها يتم توصيله من خلال الأغنيات المضطربة التي تغنيها وموضوع هذه الأغنيات يدور حول فتاة هجرها حبيبها وقد حدث هذا الهجران من خلال خيانته اياها أو موته ورحيله عنها ، ويحدث تطاير وانتقال في أفكارها من هذا الموضوع الى موت أبيها أو مقتله وتفكر برهة فيما يمكن ان يفعله شقيقها لايرتس كي ينتقم لها ، وتترك أوفيليا المسرح ثم عندما تظهر ثانية بعد ذلك في نفس المشهد تحضر معها بعض الزهور التي توزعها في أنواع وفقا للغة الزهور التي تتذكرها من الفولكلور الشائع في ذلك الوقت [٥٣] ان أوفيليا تغنى هنا وتقول :

لقد حملوه في تابوته مكشوف الوجه
ترلالام ترلالام
وعلى قبره هطلت الدموع مدرارا
فلتكن رحلتك هادئة يا يمامتي الحبيبة .

وتقول أيضا :

« يجب أن تغنى ، أسفل فأسفل
وأنت تسميه أسفل فـ . . . أوه ، كيف أصبحت العجلة الدائرة كذلك . . . انها وكيل أعمال فاسد قام بسرقة ابنة سيده » [٥٤] ان الحالة العقلية لدى أوفيليا هنا هي مزيج من الخلط الذهني والحزن العميق وتفكك الأفكار والمشاعر وعدم القدرة على التركيز وتطاير الأفكار التي كلها خصائص لصيقة بالاضطراب الفصامي ، وقد شخص الدكتور لانج حالة أوفيليا باعتبارها فصامية دون شك لأنها تكون في حضور الآخرين دون أن تشعر بوجودهم [٥٥] . يقول لايرتس حينما يسمعها تغنى « ان كلامها المشوش هذا فيه معنى أكثر من الأشياء ذات المعنى » ، توجه أوفيليا كلامها بعد ذلك الى لايرتس والملك والملكة من خلال حوار أحادي الجانب :

أوفيليا : (الى لايرتس) « خذ زهرة الروزماري هذه ، انها من أجل الذكرى ، قم للصلاة ، أجب ، تذكر ، وهذه زهور البانسيه انها من أجل التفكير » .

لايرتس : ان هذا الجنون يحمل في أعماقه الكثير من الأفكار والذكريات المتألقة !

أوفيليا : (الى الملك) « هذه زهور الشمار لك وكذلك زهور الكولومبين (والى الملكة) هذه زهرة السذاب من أجلك ، وهذا بعضٌ منها لي ، اننا قد نسميها عشبة صلاة المائدة في يوم الأحد ، أوه ، انك يجب ان تحمل عشبتك بشكل مختلف ، هذه زهرة الربيع ، سوف أعطيك بعضا من البنفسج ، لكن هذه الزهور قد ذبلت عندما مات أبي ، لقد قالوا بأنه مات

(53) Ibid, P.IX.

(54) Shakespeare, OP.CIT, P.171.

(55) Collier, A., R.R.Laing:The Philosophy and Politics of Psychotherapy, London:The Havester Press, 1977, P.140.

ميتة كريمة [٥٦] (تغني) من أجل روبن القوى الجميل ، كل فرحي وسروري » .

لايرتس : الفكر والألم والعاطفة ، جهنم ذاتها لقد تحولت الى عطف وجمال لا يقاوم .

أوفيليا : هل لن يعود ثانية ؟
هل لن يعود ثانية ؟
لا ، لا ، انه ميت
لقد ذهب الى فراش موته
انه لن يعود ثانية
ان لحيته كانت بيضاء كالثلج
وكانت رأسه مغطاة بالكتان
لقد رحل ، لقد رحل
ويجب أن ننحي حزننا جانبا
الوداع والرحمة على روحه
ومن أجل كل الأرواح المسيحية أصلي للرب
أن يكون معه (تخرج) [٥٧]

لقد صور شكسبير هنا حالة من التشوش الذهني والانفعالي الشديد ، لكنها رغم اضطرابها الواضح تستخدم لغة رمزية مجازية ، فعالم الفوضى يختلط بعالم النظام وعالم العقل يختلط بعالم الجنون وعالم الرؤية الواضحة والتفكير العقلاني المنطقي يختلط مع عالم الهلاوس والأحلام والرؤى والكوابيس والفوضى العقلية ، واللغة الرمزية التي تستخدمها أوفيليا حين توزع الزهور على الشخصيات وفقا لتناسب الصفة الرمزية للزهرة مع الطبيعة الاخلاقية للشخصية تبدو غريبةً بالنسبة لحالتها الذهنية المضطربة لكنها تبدو مألوفةً في عالم شكسبير متسع الابعاد عميق الطبقات .

٣ ـ دستويفسكي : مشكلة القرين :

بينما يبدو الواقع والوهم في حالة تنافر وعدم انسجام تام بالنسبة للكثيرين فان دستويفسكي استطاع أن يدمجهما معا بشكل ناجح وفي تفاعل حميم ، وكما أكد ديمتري تشيريفسكي فان قوة دستويفسكي كفنان تكمن في قدرته على الصهر في وحدة عضوية بين « الطبيعي » و « غير الطبيعي » ، وكما أشارت « روث موريتمر » فإن طراز التعبير لدى دستويفسكي يكمن في قدرته على إحداث تجاور بين الفعلي والخيالي ، الواقع والحلم ، وقد استخدم « بيم » عبارة « الأعمال الحلمية » لتوصيف نتاج دستويفسكي الأدبي [٥٨] وقد أورد رو W .W .Rowe العديد من المقاطع من أعمال دستويفسكي تدل على اهتمامه الكبير بذلك التداخل بين عالم الواقع وعالم الحلم ، عالم الفعل وعالم الكابوس ، وكذلك تلك العلاقات الغريبة التي تنشأ بين هذه العوالم ففي الجريمة والعقاب يعبر عبر حالة راسكولينكوف قائلا « وكل شيء ، حتى جريمته ، حتى العقوبة والنفي اللذان يقتربان منه الآن ، مع وقعهما الأول كان هناك نوع من الحقيقة الخارجية بحيث بدت له كل هذه الأشياء وكأنها لم تحدث » وفي « الأبله » وكل هذا ، وكل شيء هنا خارج الوطن ، وكل ما تمثله أوربا بالنسبة لك ، كل هذا مجرد خيال ، وكل منا خارج الوطن مجرد خيال ، لاحظ كلماتي وسوف ترى

(٥٦) وفقا ليرلارلوت زهرة الروزماري هي اكليل الجبل (نبات عطري) ، وزهور البانسيه هي رموز للأسى ، والتفكير ، والاسم Pansy جاء من الكلمة الفرنسية Panse التي تعني فكر ، أما زهور الشمار فترمز الى التفاخر والتملق الذي يوقعه مثل هذا الملك ، وزهور الكولومبين تشير الى عدم الاخلاص في الحب ، أما زهرة السذاب فتشير الى مشاعر الأسى والندم ، والبنفسج هو رمز الاخلاص وزهرة الربيع تقف كرمز للخداع في الحب ، انظر : (.Lott, OP.Cit, PP.172-173) .

(57) Shakespeare, OP.Cit, PP.172-173.

(58) Rowe, W.W.Dostoevsky; Child and man in his works, New York:New York university Press, 1978m P.93.

ذلك بنفسك » وفي « الممسوسون » « لكنني خائف من الانتحار ، بما أنني خائف من الكشف عن عظمة الروح ، انني أعرف أن ذلك كله سيظل وهما آخر ، ان الوهم الأخير هو سلسلة لا نهائية من الأوهام » وفي « مستذلون مهانون » يدور الحوار التالي :

ـ قانيا ـ قالت ـ « فانيا ـ ، لقد كان ذلك مجرد حلم » .

ـ ما هو الذي كان حلما ؟ سألتها

ـ كل شيء ، كل شيء ، أجابت « كل شيء حدث خلال هذا العام » .

وكما قال بيم فان دستويفسكي كانت لديه أحلام خاصة بحياة أخرى ، وهذه الأحلام التي هي عبارة عن هلاوس ، تشكل جوهر أعماله ، وقد لاحظ جورج شتاينر أن أبطال دستويفسكي « يحرقون الأفكار مثل الاوكسجين » وهذا هو السبب في ان الهلاوس تلعب مثل هذا الدور الكبير في أعمال دستويفسكي الأدبية . الهلاوس هي الحالة التي تتخارج بها الأفكار وتتجول بعنف داخل الكائن الانساني وهي كذلك وسيلة للتعبير عن تلك الحواريات الباطنية التي تدور بين الذات والروح (٥٩) .

لقد كانت الأحلام المرعبة والكوابيس والهلاوس والخداعات الحسية والادراكية والهذاءات والمخاوف القاتلة هي التي استأثرت باهتمام دستويفسكي أكثر من غيرها وقد كان هذا هو ما جعل البعض يطلق عليه لقب « شكسبير المصحات العقلية » وفي « الجريمة » والعقاب كما يقول « فوكس » لاحظ دستويفسكي الطبيعة الخاصة للأحلام المرضية الكثيبة حين قال إنها « غالبا ما تكون لها فاعلية متفردة وذات حيوية وهيئة واقعية غريبة ، وفي بعض الأحيان تبرز الصور الخيالية للوحوش الهائلة ولكن موقعها وصورتها الكلية تبدو شبيهة بالواقع الى حد كبير ، كما انها تمتلىء بالتفاصيل الدقيقة وتكون غير متوقعة تماما لكنها شديدة الاتساق من الناحية الفنية لدرجة أن الحالم ، حتى لو كان فنانا مثل بوشكين أو تورجنيف ، لا يستطيع أن يبتكر مثل هذه الصور في حالة اليقظة » (٦٠) ومنذ أعماله الأولى كان دستويفسكي شديد الاهتمام بحالات الاضطراب الانفعالي والعقلي ، فروايته الثانية التي صدرت عام ١٨٤٦ بعنوان المثل (أو المزدوج أو القرين كما قد تسمى أحيانا) The Double هي تمثيل كبير وكامل لهذا الاهتمام ، ورغم أن الناقد بيلنسكي الشهير في ذلك الوقت قد أعلن عدم رضاه عن هذه الرواية بعد ترحيبه الكبير برواية دستويفسكي الأولى « المساكين » ورغم أنه قال عنها أنها « قصة خيالية » وما هو خيالي لا مكان له الا في مصحات الأمراض العقلية وليس في الأدب ، اذ أنه من مهمة الأطباء وليس الشعراء » (٦١) رغم ذلك فقد كان دستويفسكي يعدّ هذه الرواية تحفة أعماله ويعدها أيضا عملا بالغ « الجودة » وفكرتها « ممتازة وغاية في الأهمية » (٦٢) ونحاول فيما يلي أن نقدم تحليلا لشخصية « جوليا دكين » وهي الشخصية المحورية في رواية « المثل » (٦٣)

(59) Ibid PP.93-94.

(60) Foulkes, D.A Grammar of dreams, New York: The Harvester Press:1978, P.4.

(٦١) ويليك ، رينيه (اشراف) دستويفسكي ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ ، ص ١٠

(٦٢) تشيزيفسكي ، دمتري ، موضوع الشخص الثاني عند دستويفسكي ، (في كتاب : دستويفسكي ، اشراف رينيه ويليك) ، بيروت : المكتبة العصرية ١٩٦٧ ، ص ١٨٥ ـ ١٨٦ .

(٦٣) دستويفسكي ، رواية المثل ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧

وتحاول خلال هذا التحليل أن نحدد بعض مظاهر السلوك المرضية التي استطاع دستويفسكي أن يرصدها ويلتقطها ومدى اتفاق هذا الرصد مع المحكات الحديثة للمرض وللأعراض المرضية الشائعة في الطب النفسي وعلم النفس الاكلنيكي الحديث : تتعامل رواية « المثل » أو القرين أساسا مع شخصية «جوليادكين» الموظف متوسط الحال في مدينة بطرسبرج والذي يتحول بالتدريج من حالة الصحة الى حالة المرض فتظهر لديه هلاوس كثيرة وتسيطر عليه هذاءات عديدة نفسه فيتحول الى اثنين ، شخص وقرينه ، « جوليا دكين » الاول « وجوليا دكين » الثاني ، وشخص جوليا دكين الثاني ، مهما يكن ، أمر وجوده الجسماني - في الحقيقة - أمر مكيف نفسيا : انه ينبع من أعماق روح « جوليا دكين » وحتى لو استطاع المرء أن يبين من وجهة نظر السيكولوجية المرضية أن هناك ضرورة سببية في ظهور الشخص الثاني ، فان المهم أن حالة جوليا دكين « التي صورت في مطلع القصة ، لابد أن تقود الى نهاية مأساوية .

(٦٤) وعلى هذا النحو يتحول جوليا دكين الى اثنين ، يحاور ويصارع أحدهما الآخر : أما الاول فهو « جوليا دكين » الحقيقي ، المثالي ، أو على الأصح الذي « يتصنع » المثالية ، وأما الثاني فهو « جوليا دكين » الوهمي أو الوهم المتجسد وهو الانتهازي السافل ، الخسيس ، الجبان . . . . الخ هذه التناقض القابعة في أعماق « جوليا دكين » الأول ، فهذا الاخير يرى في « جوليا دكين » الثاني مالا يريد أن يراه في نفسه ويحارب فيه ما لايستطيع أن يحاربه في نفسه ، والشخصيتان هما في الحقيقة شخصية واحدة ، لكنها مزدوجة ومنقسمة على ذاتها ، فقد أصبح جوليا دكين انسانا يحارب بعضه بعضا ، واستمر هذا طوال الرواية ، الى أن كانت نهايته جنونا مطبقا (٦٥) ان جوليا دكين تتبدى لديه كل مظاهر الفصام كمرض عقلي ، وقد كان كريبلن هو أول من عزل الفصام تحت اسم الخبل المبكر Dementia Praecox ثم قام ايوجين بلويلر عام ١٩١١ بصك مصطلح الفصام كبديل لمصطلح الخبل المبكر ، وحرفيا يعني مصطلح الفصام « انقسام العقل » ويتكون من مقطعين في اللاتينية Schiz أي منقسم أو منشطر و Phrenia أي عقل ، وقد فضل بلويلر استخدام هذا المصطلح لانه كان يعكس الاضطراب الخاص بالتصدع والتفكك بين وظائف الشعور أو الانفعال من ناحية ووظائف التفكير أو المعرفة من ناحية أخرى ومن أهم مظاهر المرض :

١ - تدهور المستويات السابقة من الوظائف والانشطة الاجتماعية والمعرفية والمهنية .

٢ - ظهوره في منتصف العمر (فيما بين ٤٥ - ٥٠) .

٣ - وجود نمط من الملامح والاعراض الذهانية تشتمل على اضطراب التفكير والهذاءات الغريبة والهلاوس كما يوجد احساس مضطرب بالذات وفقدان للشعور بالواقع (٦٦)

ان « جوليا دكين » ، الشخصية المحورية في رواية « المثل » ، لديه الكثير من مظاهر الاضطراب الفصامي ومن أمثلة هذه الاضطرابات التدهور الذي حدث في قدراته العقلية وفي مواظبته على العمل وفي علاقاته الاجتماعية بالناس ثم انعزاله وهروبه منهم وهو يقوم

(٦٤) اعتمدنا في دراستنا لرواية « المثل » لدستويفسكي على ترجمة الدكتور سامي الدروبي لها ، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، الأعمال الأدبية الكاملة لدستويفسكي ، الكتاب الأول .

(٦٥) رجب ، محمود ، المرآة والفلسفة ، الكويت : حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ، الحولية التاسعة ، ١٩٨١ .

(66) Reber, A. The penguin dictionary of psychology, Harmondsworth, penguin BooKS, 1985, P.666.

كذلك بأفعال قهرية وسواسية ويمر بنوبات من التقلب السريع من المرح الى الاكتئاب ويتظاهر بما ليس فيه ويريد الهروب من ذاته فيواجهها ويعاني من اضطرابات كثيرة في السلوك والكلام والتفكير ولعل ابرز المحكات المستخدمة لتحديد وتشخيص حالات الفصام هي المحكات الخاصة باضطراب التفكير والكلام .

وتشتمل هذه الاضطرابات على اضطرابات في شكل التفكير واضطرابات في مضمونه ومن أهم اضطرابات الشكل لدى الفصاميين :

١ ـ تفكك الترابطات بين الافكار وتقطعها وتطايرها .

٢ ـ الاختراق المتبادل بين الافكار والموضوعات حيث تتداخل الافكار والموضوعات بشكل غير مناسب

٣ ـ التضمين الزائد Overinclusiveness حيث تقوم معلومات غير مناسبة وغير مطلوبة بالتدخل واعاقة تسلسل التفكير .

٤ ـ هناك أيضا التوقف المفاجىء في الكلام Blocking أي التعطل والاعاقة وكذلك استخدام مصطلحات غير مناسبة وصك كلمات جديدة والاكثار من الحكم والامثال دون مناسبة ودون فهم .

أما اضطرابات محتوى التفكير فتشتمل على :

الهذاءات Delusions وأهم مافيها هذاءات العظمة والاضطهاد والغيرة والسيطرة ، وبالاضافة الى اضطرابات التفكير فان هناك أيضا اضطرابات الادراك واضطرابات الوجدان وهذه العمليات كلها تتفاعل معا اثناء الاضطراب الفصامي (٦٧) ، وجوليا دكين في رواية « المثل » تتضح لديه بشكل كبير العديد من مظاهر اضطراب التفكير الفصامي ومن هذه المظاهر مايلي :

١ ـ **تطاير الافكار Flight of Ideas** : وفي هذه الحالة نجد أن الافكار تتابع بشكل سريع وليس هنالك اتجاه عام للتفكير ، كما أن الروابط بين الافكار المتتابعة يبدو وأنها ترجع الى عوامل الصدفة وكلام المريض ينجذب بسهولة متأثرا بالمنبهات الخارجية والتداعيات الداخلية السطحية والتداعيات اللفظية من كل نوع مثل السجع والجناس وماشابه ذلك ، كما يلجأ المريض الى الامثال القديمة أو الاكليشيهات أو الكلمات الشائعة ويحدث حالة تطاير الافكار في حالات الفصام الحاد والحالات العضوية خاصة تلك التي تنشأ عن أعطاب في منطقة المهاد التحتي Hypothalomus في الجهاز العصبي (٦٨) ان جوليا دكين في « المثل » ينتقل في الحديث مع طبيبه من موضوع الى آخر بسرعة ويتحدث معه خلال جلسة واحدة عن موضوعات شتى غير مترابطه مثل : دروب الحياة الواسعة ، وفصاحة اللسان ، العمل والمجتمع الراقي ، تدبير المكائد وغسل الايدي ، النفاق والانتقام من الاعداء ، الاقنعة والصيادلة ، الطعام والملاطفة الغناء والاشاعات ، وبعد أن ينتهي جوليا دكين من حديثه نجد أنه كما قال دستويفسكي « قد صب كلامه المسهب المطنب بوضوح وجلاء وثقة لابدانيها وضوح ولاجلاء ولاثقة ، فكان يزن كل قول من أقواله ساعيا الى إحداث أقوى تأثير ممكن ، ولكن ما أن أنهى خطابه حتى أخذ يتفرس في محدثه وهو يشعر بقلق شديد ، بقلق عظيم انه يلتهمه الآن بنظراته التهاما ، ينتظر جوابه خائفا وجلا مشوشا نافد الصبر تفيض نفسه هما وغما .

(67) Ludwig, A.M. principles of clinical psychiatry, New York: The free Press, 1980p.118

(68) Hailton, OP.CIT, P.36.

فيا كان أشد استغرابه حين لم يزد كريستيان ايفانوفتش على أن دمدم بيضع كلمات بين اسنانه وقال له بلهجة جافة ولكنها لاتخلو من أدب وتهذيب ، ان وقته ثمين جدا ، وانه لايفهم هذه الاقوال كلها فهما واضحا »[٦٩] كذلك يكثر جوليا دكين اثناء حديثه مع الطبيب من استخدام الحكم والأمثال الروسية القديمة دونما سياق مناسب أو فهم كاف لمدلولها وفي كثير من الحالات يقول له الطبيب التخصص في الطب العام والجراحة وليس الطب النفس « أحسب انك ابتعدت قليلا عن موضوعك ، اعترف لك بانني لم استطع أن اتابع تفكيرك الا بكثير من العناء »[٧٠] أو ما شابه ذلك من التعبيرات وردود الافعال .

٢ ـ الترديد الأعمى Ecolalia

وهي حالة تحدث حينها يقوم المريض بتكرار وترجيع الكلمات التي يسمعها دون فهم كامل لمعناها ، وقد حدث اثناء لقاء جوليا دكين مع الطبيب أن دار الحوار التالي بينهما :

الطبيب « قل لي من فضلك : أين تسكن الآن ؟

ـ أين أسكن الآن ياكريستيان ايفانوفتش ؟

ـ نعم . . أريد أن أعرف أظن انك كنت في الماضي تعيش . .

ـ صحيح ياكريستيان ايفانوفتش ، كنت أعيش ، كنت أعيش ، نعم كنت في الماضي أعيش ، هذا واقع ، كنت أعيش .

كان السيد جوليا دكين يجيب بذلك مرفقا كلماته بضحكة نحيلة . ولاح أن جوابه قد بث القلق والاضطراب في نفس محدثه . قال الطبيب :

« . . . . لقد أسأت فهم سؤالي . . . أردت أن اقول إنني من جهتي . . .

ـ أنا أيضا أردت أن أقول ياكريستيان ايفانوفتش انني من جهتي »[٧١] ان الحوار بين جوليا دكين والطبيب تكوّن أساسا من امثلة لهذه الاضطرابات المعرفيه التي تمثلت في شكل أفكار متطايرة وعدم فهم للاسئلة وخروج من موضوع الى آخر دون ترابط ومحاكاة صوتية دون فهم كلام الطبيب مع إسهاب وتفصيل استطراد دون مبرر أو ضرورة ، مع آلية مفرطة في الحوار والاستجابة للاسئلة كما تكثر لديه عمليات التوقف والشعور بضياع خطوط وتسلسل التفكير لديه ، وهو يقول لطبيبه معبرا عن شعوره بهذه الحالة وان كان بالطبع لايفهم دلالاتها « صحيح ياكريستيان ايفانوفتش . ورغم اني بطبعي شديد التحفظ والانكماش على نفسي ، كما سبق أن تشرفت بايضاح ذلك لك فيما أعتقد ، فانني أتابع طريقي ، وهو طريق انعزالي ، أنا أعرف أن دروب الحياة واسعة . . أعني . . . أقصد . . . معذرة ياكريستيان ايفانوفتش . . . لست قديرا في مجال فصاحة اللسان »[٧٢] ان حالة غلق الافكار Thought Blockage هذه تتمثل في حدوث توقف مفاجيء في تيار التفكير ، يترك فراغا ، وقد تبدأ فكرة جديدة ـ وقد كان دستويفسكي واعيا بنمو هذه الحالة وآثارها ـ ولدى المرضى الذين يتوفر لديهم قدر من الاستبصار بحالتهم قد تكون هذه خبرة مزعجة مثيرة للاضطراب ، وهذا يوحي بأن انغلاق التفكير هو أمر مختلف عما يشعر به الناس العاديون حينما يعانون فقدانا مفاجئا في تيار تفكيرهم خاصة عندما يكونون في حالة

(٦٩) رواية « القل » ص ٢٧٦ .
(٧٠) نفسه .
(٧١) رواية « القل » ، ص ٢٨٤ .
(٧٢) رواية « القل » ، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ .

استنزاف للطاقة (انهاك) أو قلق شديد ، وعندما يكون انغلاق التفكير موجودا بشكل واضح فان هذا يكون دليلا على الفصام (٧٣) .

ان عمليات تفكك الترابطات بين الافكار والتداخل غير المناسب بين الافكار والموضوعات وحدوث عمليات الاسهاب والغلق الذهني وغير ذلك من مظاهر الخلل في عمليات التفكير التي رصدها دستويفسكي في حالة جوليا دكين تدل على وعيه العميق النافذ بالحالة الفصامية التي وقع جوليا دكين في براثنها ، وقد تمسك بلويلر بعد ذلك وهو طبيب نفسي شهير بأن السبب الرئيسي في حدوث اضطرابات التفكير لدى الفصاميين هو حدوث اضطراب في عمليات الترابط حيث يحدث اتساع looseness أو توسيع وكذلك اعاقة أو تعطل Interruption أو تداخل في الترابطات ونتيجة لذلك يقوم المريض بالربط بين صور ومفاهيم غير مترابطة وبما يتفق مع خصائص خارجية للاشياء مثل : التشابه والتضاد والتجانس ، وهذا الاضطراب لايظهر في قوته الكاملة بشكل مباشر ، فالتفكير أحيانا مايصبح بلا هدف في البداية ، وفي أحيان أخرى يفقد غاياته وصلاته بالواقع ، ونتيجة لذلك ينسحب المريض من الواقع وهذا هو ما سماه بلويلر بالتفكير الانفصامي Autistic Thinking الذي يتسم بعدم الاكتمال واحادية الجانب ، وأحد الانماط الشائعه للنزعه أحاديه الجانب من التفكير والانفصال عن الواقع هو الوصول الى مرحلة الاستدلال المرضى الكئيب والتفلسف بلا مبرر ولا اساس ، كما يظهر أيضا أحد اشكال التفكير الرمزي الذي تقوم فيه عملية التفكير في جوهرها على اساس فقدان الترابطات الداخلية بين الافكار والموضوعات ، فالشخص يلاحظ فقط الظواهر المنعزلة المنفصلة وغير المترابطة ، وينتهي به الامر الى حالة من تشظى الأفكار Fragmentation of Ideas تتميز غالبا بعجز تام عن الوصول الى احكام واستنتاجات منطقية ، وهذا الاضطراب يتم التعبير عنه بشكل خاص في تقطع وعدم تكامل الكلام ويشير بعض العلماء اتفاقا مع هذه الفكرة الى أن اكثر الاعراض تميزا لاضطراب التفكير لدى الفصاميين هي :

أ - الانسحاب من الواقع .

ب - الميل الى التفلسف بلا هدف .

ج - الرمزية والتخيل الرتيب الذي يدور على وتيرة واحدة .

د - عدم التكامل والنمطية الجامدة Stereotypy التي تقوم على اساس الافكار والجمل والكلمات الخاصة بالفرد فقط (٧٤) .

لقد كانت هي حالة جوليا دكين في البداية عندما ذهب الى الطبيب لكن افاق هذه الحالة وأبعادها تزايدت مع مرور الزمن وتصاعد الأحداث في الرواية ، فتزايد انسحاب جولي دكين من الواقع وتزايدت لديه النزعة الى التفلسف بلا هدف ثم بدأت تظهر أعراض أخرى اكثر حدة واكثر دلالة على الخلل والاضطراب الفصامي الذي أصابه ومن هذه المظاهر نجد مايلي :

٣ - الهذاءات Delusions وهي آراء ومعتقدات تنشأ نتيجة المرض ولاتتفق مع الوضع الحقيقي للأشياء ولايمكن نفيها أو ازالتها من عقل المريض من خلال محاولات الاقناع المنطقي لتصحيح الأفكار والمعتقدات انها ذات أساس مرضي كما أنها تكون انعكاسا مقلبا مشوها للواقع الموضوعي ، وأكثر الهذاءات شيوعا هي هذاءات الاضطهاد وأكثر هذاءات الاضطهاد بروزا وتكرارا هي هذاءات الإحالة Reference حيث يعتقد

(73) Hamilton, OP.Cit, P.37.

(74) Portnov * Fedotov, OP.Cit, PP.122-113.

المريض أن كل شيء في بيته له علاقة مباشرة بشخصيته وهو يشعر بأن كل شخص حوله ، المعارف والغرباء ، يراقبونه بشكل غريب ويتبادلون نظرات ضمنية حوله ويتهامسون بينهم ويضحكون عليه وقد يسأل المريض غيره : لماذا تنظر إلي هكذا ؟ أو لماذا يضحك الناس عندما أركب الترام ؟ ولماذا يبدأ بعضهم الآخر في الكلام ؟ ولماذا ينزل البعض الثالث في المحطة التالية ؟ ويصف المريض أشخاصا معينين من الأقارب وزملاء العمل والمعارف بانهم ذوو نوايا شريرة أو هم أعداء يحاولون ايذاءه والنيل منه ودس السم له في الطعام أو قتله رميا بالرصاص [٧٥] ان جوليا دكين منعزل عن الناس لايشاركهم حياتهم أو مشاعرهم فهو يعمل صباحا في مكتبه ويبقى مساء في بيته [٧٦] وهو يقول لطبيبه في بداية شعوره باضطراب حالته « لي اعداء يا كريستيان ايفانوفتش ، نعم لي أعداء عتاة آلوا على أنفسهم أن يضيعوني » [٧٧] ومع تفاقم الحالة يشعر جوليا دكين بشكل بارز باضطهاد العالم ومطاردته له ، كما تتكاثر لديه أفكار الاحالة فيشعر بأن كل العيون موجهة نحوه وكل الآذان متجهة اليه ، فبعد عودته من زيارة الطبيب ورغبته في التجول قليلا في المدينة « كان يشعر بوهن ، يحس بنوع من الخدر ، وقد بلغ من الاضطراب أنه حين وصل درجات المدخل لم ينتظر أن تتقدم العربة اليه ، بل إتجه هو اليها مجتازا الفناء الموحل وحين هم أن يصعد الى العربة أحس فجأة برغبة قوية في أن يغور تحت الأرض أو أن يختبيء هو وعربته في جحر من جحور الفئران . وخيل اليه أن جميع من كانوا في هذه اللحظة عند اولسوفي قد وقفوا ينظرون اليه ، أحس أنه لو التفت لحظة واحدة لمات على الفور في مكانه » [٧٨] مع تفاقم الحالة يبدأ جوليا دكين في الخروج من منزله ليلا ووسط زئير الرياح وهمهمة العواصف وهطول الأمطار وامكانيات التجمد رعبا والاضطراب الشديد فزعا وظله الآخر في شكل شبحي يقترب قليلا ويدلي بأصوات مبهمة غامضة ثم يبتعد وجوليا دكين في حالة شديدة من الرعب والهياج يصرخ صرخات الفزع ويركض ركضات الجنون وهي حالة طالما مر بها قبل ذلك فقبل أن يظهر قرينه بفترة وجيزة كان جوليا دكين في الشارع ليلا خارجا عن طوره ، انه يهرب من أعدائه وما يوقعونه فيه من ضروب الاضطهاد ويهرب من وابل الضربات التي يمطرونه بها ، يهرب من صرخات النساء العجائز المذعورات ، ومن نظرات أندريه فيليبوفيتش القاتلة . كان السيد « جوليا دكين » ميتا ، متلاشيا ، بأوسع معاني الكلمة ، واذا كان لايزال الآن قادرا على أن يركض ، فإن ذلك الا معجزة لايكاد يصدقها هو نفسه ، وكانت الليلة مرعبة ، رطبة يملؤها الضباب والمطر والثلج » [٧٩] بعد هذه الليلة المرعبة وبعد أن يرى جوليا دكين قرينه في صورته الشبحية يركض « جوليا دكين » هاربا من ظله ، من قرينه ، من نفسه متجها الى بيته بينما يتابعه الآخر يركض معه ويبطيء حين يبطيء ، انه هو ذات جوليا دكين ، ذاته التي تخارجت وتموضعت في الخارج وتجسدت أمامه في شكل شخص يشبه تماما ، وعندما يصل جوليا دكين الى غرفته يجد الرجل المجهول الذي كان يتابعه « جالسا أمامه ، على سريره هو ،

(٧٦) رواية « القرين » ، ص ٢٧١ .
(٧٧) رواية « القرين » ، ص ٢٧٧ .
(٧٨) رواية « القرين » ، ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩ .
(٧٩) رواية « القرين » ، ص ٣٢١ .

(75) Ibid, P.45.

يبتسم له ، يغمز بعينه ، ويحرك له رأسه باشارات صداقة ومودة ، انه هو أيضا لم يخلع معطفه وقبعته »[٨٠] ان هذاءات جوليا دكين قد أصبحت تصاحبها الهلاوس والخداعات الحسية ، ان الهذاءات باعتبارها اعتقادات راسخة لاتتفق مع الخلفية الثقافية والاجتماعية للمريض وباعتبارها نتيجة لعمليات مرضية داخلية تقاوم محاولات تغييرها والتأثير فيها وهذا أمر واضح في حالة جوليا دكين ومن المحتمل أن يصل مثل هذا الشخص الذي يعاني من الفصام الى حالة من الادراك الهذائي فيسمع الشيء ويسيء تفسيره ويرى الشيء ويسيء تفسيره وتساهم عمليات فقدان التماسك في الادراك والتفكير في حدوث الهذاءات الادراكية ، فتحلل الجانب الأساسي من الخبرة يساهم في ظهور المعاني الهذائية ، وتحدث هذاءات الاضطهاد نتيجة لهلاوس سمعية وهلاوس جسمية وخبرات تجعل المرء يشعر بالسلبية وقلة الأهمية وهي يمكن أن تأخذ أشكالا عديدة منها أفكار الاحالة حين يشعر المريض أن الآخرين يتحدثون عنه وينظرون اليه ويتجسسون عليه ، كما يشعر بعض المرضى انهم يسرقون ويحرمون من حقوقهم وممتلكاتهم الخاصة ، ومن المعتاد لدى الأطباء النفسيين المتحدثين بالانجليزية استخدام كلمة « بارانويد » كبديل لمصطلح اضطهادي Persecutory والبارانويا في اللغة الاغريقية تعني « بجانب العقل » وقد استخدمت في القرن التاسع عشر لوصف المرض العقلي الوظيفي الذي تكون فيه الهذاءات هي الخاصية البارزة سواء كانت هذه الهذاءات هي هذاءات العظمة Grandeur أو هذاءات الاضطهاد Persecution [٨١] ان جوليا دكين طوال الرواية يشعر باضطهاد العالم له ويتجنب زملاءه في العمل ويتحاشاهم ولاينظر تجاههم خوفا من حدوث أي اتصال ولو عابر بينه وبينهم ، قال جوليا دكين لنفسه « ماذا جرى ؟ آأنا في حلم ؟ آأنا في حالة يقظة أم أنه كابوس الأمس يستمر الآن ؟ كيف يكون هذا ممكنا ؟ بأي حق يفعلون هذا ؟ »[٨٢] انه تنتابه وتسيطر عليه مشاعر بعدم الجدارة وفقدان القيمة وفي الوقت نفسه ضرورة الدفاع عن شرفه أو كرامته التي شعر انها أهينت حين ظهر الأخر في حياته ونازعه في عمله وفصله منه وحضر بدلا منه كل المناسبات والاحتفالات وأخذ منه كل فرصة في الحياة ودبر له كل المكائد والدسائس والمؤامرات ، يقول جوليا دكين لنفسه « ولكني لن اسمح أبدا أن أعامل كخرقة بالية ، انني لم اسمح بذلك لأحد في حياتي ، لم أسمح به حتى لأشخاص أقوى منه ، فكيف أحتمل مثل هذه الاهانة من رجل فاسد مثله ، لست خرقة بالية أيها السيد ، لست خرقة بالية »[٨٣] .

ان جوليا دكين بالاضافة الى أفكار الاضطهاد والاحالة وشعوره بكابوسية العالم تنتابه كثيرا الافكار العدمية فيتمنى أن يكون ميتا ويشعر بعدم حقيقة العالم أو وجوده ، هذه الهذاءات العدمية Nihilistic Delusions يسميها الاطباء الفرنسيون بهذاءات النفي Negationلأن **المريض ينكر** وجود جسمه وعقله ومن يحبونه والعالم المحيط به ، وقد يؤكد أنه ليس لديه عقل ولا ذكاء أو ان جسمه أو أجزاء منه ليس موجودا وقد ينكر وجوده كشخص أو أنه مات ، فالعالم قد توقف وكل شخص آخر قد مات ، وهذه الهذاءات تحدث في حالات الاكتئاب الشديد وفي حالات الهذيان الشديدة

---

(٨٠) رواية « القل » ، ص ٣٣٩ .

(81) Hailton, OP.Cit. P.41-45.

(٨٢) رواية « القل » ، ص ٣٣٩ .

(٨٣) رواية « القل » ، ص ٣٨٤ .

والمصاحبة للفصام [٨٤] صحيح أن جوليا دكين لايشعر بكل هذه المشاعر العدمية لكنها تظل موجودة بالنسبة له خاصة في نظرته لنفسه على الأقل ، تظل موجودة لديه تعذبه وتؤرقه وتظهر كرد فعل لما يعانيه في حياته من آلام وهو يعاني من الكوابيس والذكريات الغامضة والرؤى العجيبة والأمنيات المجهضة والطموحات المكبوتة لكن أكثر الأشياء التي قلبت حياته رأسا على عقب ـ كما ذكرنا ـ كان ظهور ذلك الآخر في حياته ، وهذه الحيرة هي مزيج من الخداعات الحسية والهلاوس الادراكية ومن ثم تحتاج منا الى تفصيلها في نقطة خاصة .

٤ ـ الهلاوس :

تعرف الهلاوس عادة على أنها صور ذات منشأ داخلي يراها الشخص على أنها واقعية وحية خارجية كما في ادراك موضوع معين وغالبا ماترتبط الهلاوس بالذهان وبصفة خاصة بالفصام [٨٥] وتعرف الهلاوس أيضا على أنها ادراكات متخيلة أو زائفة وخاصيتها المميزة هي غياب موضوع الادراك أو غياب التنبيه الواقعي لاعضاء الحس ، لكن هذه الادراكات الزائفة تبدو حقيقية بالنسبة لصاحبها وتكون لها مصادر اسقاطاتها الخارجية لدى الفرد المريض أي أن الموضوعات المتخيلة تدرك على أنها تشكل الموضوع نفسه في المكان كموضوعات واقعية متعينة في الخارج ثم في النهاية تكون واضحة جدا للمريض بحيث لايكون لديه أدنى شك في واقعية مايراه أو يسمعه [٨٦] وعندما يفقد المرء سيطرته أو احساسه الذاتي بالتحكم في عملياته العقلية تحدث صور خيالية متزايدة ، وفقدان هذا الاحساس بالتحكم الارادي في الصور العقلية يحدث إما في حالات العصاب الشديدة أو في حالات الذهان ومثال ذلك الهلاوس التي تحدث في الفصام ، لكن تشخيص الفصام يجب ألا يقوم على مجرد وجود الهلاوس فقط [٨٧] وقد عرّف « ياسبرز » الهلاوس بأنها ادراك زائف وأنها ليست تشويهات أو اساءة تفسير للمدركات ولكنها تحدث في الوقت نفسه كادراك حقيقي وعرفها « اسكيرول » على أنها ادراك دون وجود موضوع مدرك ومايميز الهلاوس عن الادراك هو أنها تأتي من الداخل رغم أن الشخص يستجيب لها كما لو كانت ادراكات حقيقية تأتي من الخارج وهذا هو مايميزها عن الصور العقلية الحية التي تأتي من الداخل وقد اشار هيلرز Hilers الى أن الهلاوس في حالة الفصام ليست صورا عقلية وليست ادراكات حقيقيه ، والهلاوس قد تكون نتيجة للانفعالات العنيفة أو القابلية للايحاء أو الاضطرابات في أعضاء الحس (العين الاذن .. الخ) أو الحرمان الحسي أو اضطرابات الجهاز العصبي وبالنسبة لعلاقة الهلاوس بالنوم ، يمكن أن تكون الهلاوس حالات خاصة من اضطراب الوعي ، فهناك هلاوس شفق الوعي Hypnogogic التي تحدث عندما يكون المرء على وشك الدخول في حالة النوم وهناك هلاوس غسق الوعي Hypnopompic التي تحدث عندما يستيقظ المرء لوا من النوم ، والهلاوس الشفقية تحدث خلال حالات الدوار وتكون متقطعة ويبدو أنها تفرض نفسها على الفرد ولاتشكل جانبا من خبرا يشارك فيها المرء كما في حالة الحلم [٨٨] وقد أشار شرويدر الى أن الهلاوس يمكن أن تحدث في أربع فئات أو أعراض أساسية هي :

(84) Hamilton, OP.Cit. P.47.

(85) Haro Witz, M.J. Image formation and Cognition, New York: Appleton-Century-Crofts, 1978, P.8.

(86) Portnov & Fedotov, OP. Cit, P. 32.

(87) Haro Witz, OP.Cit, P.43.

(88) Hamilton, op. cit., P. 18-21.

أ ـ الهلاوس الخلطية Confusional Hallucinations وهنا يكون الوعي غائما مضطربا مشوشا ـ وتكون الهلاوس البصرية هي الاكثر شيوعا وتتكون الهلاوس السمعية من موسيقى وضوضاء وكلمات غريبة وقد يحدث أن يسمع المريض بعض الجمل المركبة .

ب ـ هلاوس الاحالة للذات Self — Reference Hallucination وهنا يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه ويمكن أن يعطى فكرة عامة عما تقوله هذه الاصوات ، ويكون المريض مقتنعا أن الاصوات تأتي من أفراد في البيئة لكنه لا يستطيع تحديد معنى ما تقوله هذه الاصوات .

ج ـ الهلاوس اللفظية Verbal Hallucinations ، وفي هذه الحالة يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه ويستطيع أن ينتج محتواها بشكل دقيق وقد يتم ارجاع الاصوات الى اشخاص حقيقيين أو متخيلين أو الى الآلات الميكانيكية .

د ـ الهلاوس الخيالية Fantastic Hallucinations وهنا تميل الهلاوس من كل نوع الى الحدوث ، فالمريض يصف خبرات خيالية تقوم على أساس هلاوس سمعية وجسمية وبصرية وأحيانا يبدو أن المريض يقوم بوصف خبرات الحلم كما لو كانت حقيقية (٨٩) وأخيرا فإن ما يميز الهلاوس عن الخداعات الادراكية Illusions هو أن الخداع الادراكي عبارة عن ادراك مشوه زائف لموضوع واقعي (٩٠) وهو يحدث عندما يقوم الشخص القائم بالادراك بتحويل المنبهات الخارجية بحيث تشابه شيئا آخر غير الموضوع الخارجي الموجود فعلا ، والخبرة ذاتية وحيوية ، وموضعة في الخارج وهناك احساس طفيف بالواقع وتحدث هذه الحالة في الحياة اليومية لكنها ترتبط بحالات خاصة مثل الخوف والتوقع وعدم الانتباه والتعب ومن أمثلة الخداعات أخطاء الطباعة التي تقرأ حروفها بشكل صحيح والأشكال التي يكونها الاطفال والبالغون من السحب والنقوش التي على الاسقف والجدران وألياف الشجر ، وكذلك ظاهرة السراب التي تحدث في الصحراء (٩١) وفي الخداعات الادراكية وجود المنبه الخارجي شرط أساسي ، أما الهلاوس فهي تحدث دون وجود المنبه الخارجي المناسب ، وبناء على ما سبق يمكننا القول بأن الخبرة الأساسية التي وقع جوليا دكين في رواية « المثل » في براثنها كانت خبرة هلوسية هذائية عنيفة أكثر منها شيء آخر ، فالصور والاحداث التي تحدث أمامه تبعث من داخله وتخارجت وتشكلت أمامه وقلبت حياته رأسا على عقب ولم يكن ذلك الشخص الآخر الذي تعقب جوليا دكين وطارده وقض مضجعه في البيت والعمل ، في الليل والنهار ، سوى هلاوس بصرية وسمعية حاصرته رغم انه هو ذاته مصدرها الذي تنبعث منه هذه الهلاوس ، لقد تركنا جوليا دكين في فقرة سابقة من هذه الدراسة وهو يعود الى منزله شارد الذهن مشتت الحواس بعد أن طارده قرينه وتعقبه ، ثم هو عندما يدخل منزله يجد قرينه جالسا أمامه و يحرك رأسه بإشارات صداقة ومودة ، إنه هو أيضا لم يخلع معطفه وقبعته ، أراد جوليا دكين أن يصرخ ولكنه لم يستطع ، أراد أن يحتج ، ولكنه لم يقو على ذلك ، انتصب شعره فوق رأسه ، جلس دون أن يشعر أي شعور بما يفعل فكأنه ميت ذعرا ورعبا ، وكان هنالك ما يدعو الى الذعر على كل حال لقد عرف رفيق

(89) Ibid, P. 31.

(90) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 31.

(91) Hamilton, op. cit, P. 18-19.

ليلته معرفة تامة آخر الامر ، إن رفيقه ذاك لم يكن إلا هو نفسه نعم ، هو نفسه ، هو جوليا دكين بشخصه ، هو جوليا دكين ثان ، لكنه شبيه به شبها مطلقا ، مماثل له تماما ، أو قل بكلمة واحدة ، إنه ما يطلق عليه اسم « المثل » ، هو « مثل » السيد جوليا دكين من جميع النواحي (٩٢) تنتاب جوليا دكين المخاوف ويفقد قدرته على التركيز ويهمل عمله ويبدأ في تغيير نمط حياته فينام كثيرا ولا يذهب للعمل وفي الليل يتجول في الشوارع هائما على وجهه » ان قلقا رهيبا يهدّ نفسه هدًّا ، حتى أن فكره وذاكرته ينهار حيانه تماما في بعض اللحظات ، فلما ثاب إلى رشده بعد إحدى هذه الغيوبات لاحظ أنه كان بسيل الجرى بقلمه على ورقة من الاوراق على نحو آلي لا شعوري ، وسرعان ما أخذ يعيد ما كتبه لفقدانه ثقته بنفسه ، فلم يستطع أن يفهم شيئا مما كتب بطبيعة الحال (٩٣) لقد تذبذب رأي جوليا دكين في نفسه وفي الأخر قرينه ، ففي الليل يكون الأخر أقرب الى الوداعة ويحاول التقرب الى جوليا دكين ويحاول مساعدته على إشباع رغباته المحبطة ، أما في النهار فيكون شرسا محبطا عدوانيا مراوغا ويتفاوت رأي جوليا دكين في قرينه ومن ثم في نفسه فهو أحيانا طيب وأحيانا شرير ، أحيانا جدير بالاعجاب وأحيانا بالاحتقار لكن الصورة تزداد قتامتها شيئا فشيئا وتتحول الى شر واحتقار وشراسة وعدوان ، ومن خلال الصور الهلوسية النهارية والصور الهلوسية الليلية يكشف دستويفسكي عن أعماق جوليا دكين وطموحاته ومخاوفه ، إنه خاضع لسيطرة رؤسائه يشعر بالذلة والهوان كلما تعامل معهم ، إنه يخلق بداخله شخصا آخر لكنه يحسن التعامل مع رؤسائه ، إنه يحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه في الواقع ، إنه يحاول اعادة الاتزان الى فوضى النفس الداخلية من خلال التهويمات والهلاوس والأحلام ، لكن هذه الخبرة الهلوسية لم تكن خبرة جيدة مشبعة بالنسبة لجوليا دكين ، ربما كانت كذلك في البداية لكنها سرعان ما أصبحت خبرة كابوسية قاتمة شديدة القدرة على إحداث الرعب والفوضى العقلية مما جعله دائما يهيم على وجهه في الطرقات في الشوارع بينما تصفعه هبات العاصفة وتغرقه الأمطار ، وخلال هذا الجو المرعب يظهر له قرينه دائما وهو يطارده ، ومع تزايد الخوف والرعب والمطاردة يزداد انشطار النفس وانقسامها ويزداد تصدع العقل وانشقاقه ، ويختلط عالم الحلم بعالم الواقع « إنه يركض الآن قدما على غير هدى ، ولا يدري أين يذهب ، ولكنه خطا خطوة ، وكلما قرعت قدمه اسفلت الرصيف مرة انبجس الى جانبه عدو جديد كأنه يخرج من باطن الأرض ، انبجس جوليا دكين جديد انبجس فلك الدجال نفسه رهيبا حقيرا باعثا على التقزز والاشمئزاز كما كان ، ويأخذ هؤلاء الاشخاص المتشابهون جميعا ، يأخذون في الركض واحدا وراء آخر ، فكأنهم سرب من الاوز يطارد بطلنا ويلاحقه ، أصبح بطلنا لا يعرف إلى أين يهرب . أصبح لا يعرف كيف ينجو من هؤلاء « الجوليا ديكنات » الذين يجرون وراءه . تقطعت أنفاس بطلنا المسكين . وسرعان ما حاصره هؤلاء الأشخاص المتشابهون من كل جهة . إنهم ألوف . انهم مبثوثون في كل مكان . إنهم يجتاحون جميع شوارع العاصمة . وهذا رجل من رجال الشرطة يرى نفسه مضطرا أمام هذا التراكم الفاضح الى أن يمسك بتلابيبهم فيقبض عليهم ويحبسهم في مركز مجاور من مراكز الشرطة . واستيقظ بطلنا وقد تجمد من الخوف

(٩٢) رواية « المثل » ، ص ٢٣١ .
(٩٣) رواية « المثل » ، ص ٣٤٠ .

والذعر وتخدرت أعضاؤه . . . فاذا هو يرى أن الواقع ليس خيرا من المنام » (٩٤) ان هذا الحلم السحري العجيب هو مركز الرواية كما يقول « دميتري تشيزيفسكي » ، وفيه يكمن جواب السؤال عن « مكان الانسان » بشكل واضح ، إن جوليا دكين (وهنا يكمن مغزاه النموذجي أو مغزاه الاجتماعي كما يقول دستويفسكي) ليس له مكان خاص به ، ولم يكن قد أحرز مكانا قط في حياته ، فليس له « في حياته باستثناء الزاوية التي تقع خلف الخزانة أو الموقد حيث يختفي من اضطهاد أعدائه الوهميين ، وفي هذا الصدد نجد جوليا دكين شبيها بشخصيات أخرى لدى دستويفسكي : الحالم في « ليال بيضاء » و « قصة من بطرسبرج » وأبطال « قلب ضعيف » والسيد بروخاركين (في جانب منه على الاقل) ومارميلادوف في « الجريمة والعقاب » . « إن هناك شيئا ما غير بشري ، شيئا متمثلا في انعدام وجود مكان للشخص خاص به » (٩٥) إن جوليا دكين يتخيل رؤية أشياء واشخاص وحيوانات وظواهر ليست موجودة ، يعاني من ضعف الذاكرة رغم فيضانات التداعيات غير المحدودة ، تتجمع لديه الأفكار وتتفرق ، تتقارب وتتباعد ، يعاني من الآخر الذي يحصل على كل شيء ، بينما الأنا لا تحصل على أي شيء ، الآخر الذي يظهر دائما « مرحا فرحا نشيطا على عادته ، كثير الحركة متواثب الخطى ، سافر اللهجة ، شديد التملق ، حاضر البديهة ، سريع الجواب ، خفيف الساقين ، يسلم عليه الجميع ويرحبون به ويفرحون بمقدمه (٩٦) هذا بينما يعاني جوليا دكين الحقيقي من الاكتئاب والحزن والخمول واضطراب الحركة وتفكك الكلام والتفكير والاصطدام بالآخرين وتجاهلهم له ويكثر من النظر الى المرآة والتحديق في ملامحه وهو يشعر بغرابة كل الاشياء حوله ويتخيل حدوث أشياء لم تحدث فيعتقد أن الرسائل التي يكتبها تسرق منه ، في حين أن واقع الامر هو أن هذه الرسائل لم تسرق مطلقا لانها لم تكتب أصلا ، تبدلت أحوال جوليا دكين وتدهورت وصار يرى في هيئة غريبة « كانت ملابسه فوضى ، وكان انفعاله غريبا ، وكان كلّ ما يراه الناس فيه ، من مشيته في القاعة ، أو قل ركضه في أرجائها ، الى حركات يديه ، الى الكلمات الغريبة القليلة التي كانت تفلت منه على غير شعور ، كل ذلك كان لا يهيء الناس لان ينظروا اليه نظرة حسنة » (٩٧) وبعد تكرار حوادث سرقة الرسائل التي لم تكتب أصلا وتزايد اعتقاده في أن امرأة جميلة تكتب له بعض الرسائل لكنها تسرق أيضا ، بعد حادثة سرقة من هذه السرقات المتخيلة نجد أن جوليا دكين تنتابه نوبة عنيفة من الذهول والرعب ويزدحم الدم فوراً في رأسه فيطلق « صرخة من بين أسنانه ، وأمسك رأسه المحترق بيديه ، وتهاوى على قطعة الخشب الضخمة وغرق في التأمل . . ودون أن يصل الى تركيز افكاره ، ان وجوها كثيرة الآن أمام عينيه ، غامضة تارة واضحة تارة أخرى . . . . . وأخذت تتخاطر أمام بصره كذلك أحداث كان قد نسيها منذ زمان طويل ، وأخذت تتوافد على ذاكرته الحان بعض الاغاني التافهة» (٩٨) ، إن جوليادكين يطرد من عمله ويتباعد عنه جميع الناس بما فيهم خادمه العجوز ،

(٩٤) رواية « القل » ، ص ٤١٩ .

(٩٥) تشيزيفسكي ، المرجع السابق ، ص ١٩١ ـ ١٩٢ .

(٩٦) رواية « القل » ، ص ٤٣٤ .

(٩٧) رواية « القل » ، ص ٤٦١ .

(٩٨) رواية « القل » ، ص ٤٨٨ .

ويظن ان هناك مؤامرات كبيرة تدبر ضده ويرى أن ظله وقرينه الآخر يتعقبه ويطارده ويشعل النار في كل تفاصيل حياته ، إن حالته هي مزيج من الهلاوس البصرية والسمعية والهذاءات والخداعات الادراكية واضطرابات التفكير والوجدان كما انه يعاني أيضا من اضطرابات أخرى مثل :

٥ ـ تكرار حدوث ظاهرة « سبق أن » أو سبقت الرؤية deja vu

لديه : وهي وهم أو خداع ادراكي يتعلق بالالفة بشيء ما ، وليس بسوء تفسير الاشكال ، وهذه الحالة قد تحدث خلال اليقظة الكاملة لدى الاشخاص الأصحاء ، لكنها تحدث عادة اكثر أثناء الأزمات النفسية وتغيرات حالات الوعي والخبرات الهلوسية واثناء الافاقة من النوبات الصرعية (٩٩) لقد مر جوليا دكين بأمثال هذه الخبرة أيضا التي عبر عنها دستويفسكي قائلا « وفي تمام المصيبة أن الجو كان رهيبا فالثلج يتساقط كثيفا ، ويتسرب الى داخل معطف صاحبنا ، ولم يكن في وسع المرء أن يرى شيئا من شدة كثافة الثلج والضباب ، كان يستحيل على المرء أن يعرف الشارع الذي تجري فيه العربة بسرعة شديدة ، وفجأة شعر السيد جوليا دكين بذلك الشعور الذي يحس صاحبه أنه « سبق له أن رأى ما يراه الآن » فيظل بضع لحظات يحاول أن يتذكر ترى ألم يوجس هذا كله في الليلة البارحة ، في الحلم مثلا ؟ . . وأخذ قلقه يزداد شدة بغير انقطاع هو الآن في دورة القلق، انه يحتضر . أراد أن يصرخ وهو متشبث بعدوه الذي لا يرحم . ولكن صرخته فنيت على شفتيه . ثم جاءت لحظة نسيان كامل . شعر السيد جوليا دكين شعورا غامضا بأن كل ما يقع له أمر لا سبيل الى فهمه . . . أمر لا فائدة منه . . أمر لا طائل تحته . أمر لا شأن له به . باطل وسخف أن يحتج » (١٠٠) .

اختلال الشعور بالشخصية Depersonalization وبالواقع : Derealization

وينجم هذا الاضطراب عن التشوهات التي تحدث في الوعي وفي ادراك الشخص لجسمه ، فيدرك الشخص ذاته باعتبارها غريبة عن افكاره ومشاعره والآخرين والمواقف المألوفة ويفقد الشخص صلاته بالآخرين ويشعر بأنه أصبح الآلة ويقوم بنشاطاته بطريقة ميكانيكية مملة ورتيبة . وترتبط هذه الحالة عادة بحالة الشعور . حتلال الشعور بالواقع حيث تبدو الهيئة للفرد غريبة ، غير واقعية أو خالية من كل المعاني العاطفية وتظهر هذه الاضطرابات في حالة الفصام والاكتئاب الحاد والهستيريا وحالات القلق ، إن هذه الافكار غالبا ما تكون هذائية وأحيانا ما يعرف المريض شذوذها ويشكو من الاضطراب الذي تسببه له (١٠١) ، يقول جوليا دكين لنفسه ، « أنا ، أنا ، أنا ، ما أنا ، لا شيء يمينا لست أنا ، لست أنا حتما » معبرا عن اختلال شعوره بذاته واحساسه بغرابة نفسه وتصرفاته وفي أحيان كثيرة كما كان جوليا دكين أيضا « لا يعلم علم اليقين أكل ما يراه حوله هو جزء من العالم الواقعي أم هو امتداد الرؤى المضطربة التي رآها في حلم ، غير أن حواس السيد جوليا دكين تستوعب شيئا فشيئا ، بمزيد من الدقة والحدة ، مجال إدراكاته المألوفة ، فها هو ذا يرى ما ألف أن يراه من نظرات محدقة إليه :

---

(٩٩) Hamilton, op. cit., P.20.

(١٠٠) رواية « المثل » ، ص ٤٥٨ .

(101) Ludwig, op. cit., P. 81.

نظرات جدران الغرفة التي يغشاها الغبار والدخان ، ويميل لونها الى خضرة متسخة ، ونظرات منضدته المصنوعة من خشب الاكاجو ، ونظرات كراسيه التي هي تقليد لكراسي خشب الاكاجو ، ونظرات منضدته المصبوغة باللون الأحمر » (١٠٢) ان حدود الواقع تتداخل مع حدود الوهم لدى جوليا دكين وتتناقد عوالم الصحو مع عوالم الحلم وتكثر الهلاوس الخلطية الناجمة عن تشوش الوعي وتختلط بهلاوس الاحالة للذات ومشاعر الاضطهاد ويصبح العالم كله عدائيا ومناهضا للذات ومحتجا عليها ومضطهدا لها فتشعر مع تزايد انسحاقها تحت وطأة سياط الواقع وكذلك مشاعرها المتضخمة بالاضطهاد والتي تغذيها هلاوس تؤرق وتعذب بانذياح حدود الذات واختلاط معالم الواقع والحياة ، وتبلغ مثل هذه الحالة ذروتها فتتحول الحالة المزاجية والدافعية للمريض الى حالة من التفكك الوجداني ، والمثال البالغ على تفكك الوجدان قدمه المستكشف الانجليزي لفنجستون معبرا عن شعوره حينما حاصره أسد ذات مرة في الغابة ، لقد حدث احساس يشبه الحلم حيث لم يكن هناك شعور بالألم أو شعور بالرعب ، رغم أنني كنت واعيا بكل ما يحدث ، ويبدو أنه كان يصف ما يعرف الآن باسم اختلال الشعور بالواقع »(١٠٣) .

لقد خبر جوليا دكين هذه الحالة المتطرفة من تفكك الوجدان لكنه لم يستطع أبدا أن يهرب من موجات الرعب العاتية التي جاءت معها وحاصرته .

٧ - الاحساس بالحضور The Sense oF Presence :

ومن الصعب تصنيف الاحساس بالحضور ، فهنا يشعر الشخص بأنه في حضور شخص ما أو أن شخصا ما يوجد معه ، رغم عدم الوجود الفعلي لهذا الشخص الثاني وهو ليس حالة من الخداع الادراكي ، ومعظم الناس العاديين يكون لديهم الشعور بوجود شخص آخر معهم حينما يكونون في حالة وحدة أو عندما يسيرون في الشوارع المظلمة أو يصعدون قفزا سلما شاحب الاضاءة لأحد المنازل خلال الليل ، فأثناء ذلك يشعرون أن شخصا ما يقف أو يمشي أو يجري خلفهم ، وبداخلهم يحاولون السخرية من هذا الشعور لكنهم في الواقع يتلفتون حولهم وخلفهم بين الفينة والفينة للتأكد من عدم وجود هذا الشخص وبعض المرضى يعرفون أن هناك شخصا ما موجودا لكنهم لا يستطيعون رؤيته وقد لا يعرفون من هو ، وهذه الحالة تكون نتيجة نقص النوم أو الجوع أو الهوس الديني كما أنها تحدث في الحالات العضوية في المخ وفي الفصام والهستيريا (١٠٤) وحالة جوليا دكين في « المثل » بدأت بمثل هذا الاحساس فقد كان يشعر في البداية بحضور شخص ما يوجد معه دائما ، يتعقبه لكنه لا يراه ، يقترب منه بطريقة شبحية مبهمة ثم يتعداه ، يحضر متلفعا بالضباب ومتسربلا بالظلام والجليد ، ثم تفاقمت الحالة فلم تعد مجرد شعور بالحضور بل احساسا ادراكيا هلوسيا بوجوده ومشاهدته وسماعه والهرب منه .

٨ - التناقض الوجداني Ambivalence وتناقض الميول والنزعات Ambitendency :

في التناقض الوجداني يظهر المريض وهو يعبر عن حالات السرور والألم في الوقت نفسه وتتابع لديه احساسات الفرح والمعاناة وهو ما كان يفعله جوليا دكين فعلا في بداية الرواية وترتبط بالتناقض الوجداني ظاهرة

---

(١٠٢) رواية « المثل » ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .

(103) Hamilton, op. cit., P. 70.

(104) Ibid., P. 26.

ثنائية الرغبة أو تناقض الميول والنزعات حيث يفقد المريض قدرته على الاختيار بين رغبتين أو نشاطين أو مسلكين . . . الخ وهناك أيضا اضطراب الارادة وفقدان القدرة على المبادأة ونقص النشاط الواضح وفقدان المريض لاهتمامه بهواياته وما يحبه ويسعى اليه بل وكذلك وسائل المحافظة على الحياة أو الظهور بمظهر حسن أمام الآخرين (١٠٥) وقد كان جوليا دكين يكثر من الذهاب والاياب في المنزل وتتنازعه دوافع الخروج من المنزل ثم العودة فجأة اليه ، الذهاب الى بعض الاماكن ثم العودة سريعا منها قبل أن يصل اليها ودون سبب ظاهر لأي من المسلكين ، وحتى على المستوى الحركي ، مستوى حركات الجلوس والوقوف تبدت لديه هذه الصراعات وقد ظهر ذلك بشكل خاص عندما ذهب الى الطبيب يشكو له اضطهاد الناس وتعقبهم له ، فعندما دخل العيادة وواجه الطبيب « اضطربت حالته فدمدم ببضع كلمات مشوشة يعتذر بها عن مجيئه ولم يعرف بعد ذلك أي وضع يتخذ ، فجلس على كرسي ، ولكنه لم يلبث أن لاحظ أن أحدا لم يدعه الى الجلوس ، فشعر بأن عمله غير لائق ، فأراد أن يصلح ما اقترف من مخالفة للآداب الاجتماعية ، فأسرع ينهض عن الكرسي المغتصب ، ويقف على قدميه ، ثم ثاب الى رشده فشعر مضطربا بأنه ارتكب غلطتين متلاحقتين فاندفع يرتكب غلطة ثالثة وأملا في تبرير نفسه أخذ يجمجم بأقوال غير مفهومة تصاحبها ابتسامة شاحبة ، وأخيرا احمر وجهه احمرارا شديدا ، واضطرب اضطرابا كبيرا ، فصمت ، وعاد الى مكانه على الكرسي ثم لم ينهض عنه » (١٠٦) هذا مثال واحد يوضح تلك الحالة من التردد الكبير وفقدان الارادة البارز وضعف التوجه والقدرة على المبادأة واتخاذ القرار التي أصابت حياة جوليا دكين في صميمها وجعلت عقله ينزلق رويدا رويدا في طريق الاضطراب والمرض والضياع .

إن التوصيف النهائي الأكثر قربا من الحقيقة في حالة « جوليا دكين » هو تشخيص الحالة باعتبارها فصاما من النوع الاضطهادي، Paranoid والحالة المتفاقمة من الفصام هنا جعلت جوليا دكين يقترب اكثر من الحالة المرضية المسماة صورة المرآة الشبحية — phantom Mirror Image أو الذات المرئية أو Autoscopy وفي هذه الخبرة الغريبة كما يقول لنا الأطباء النفسيون يرى المريض نفسه ويعرف أنه كذلك وأن الأمر ليس مجرد هلوسة بصرية ، وذلك لأن الاحساسات العقلية والجسمية تكون موجودة كي تعطى المرء انطباعا بأن الهلوسة هي شخصه ذاته وقد تخارج منه متمثلا أمامه ، ويمكن أن تحدث هذه الحالة أثناء اضطرابات الاكتئاب الشديدة والاضطرابات الانفعالية الحادة وتغيرات الوعي المصحوبة بالتعب والارهاق البدني الشديدين ، وأحيانا يكون هذا العرض هستيريا ، كما أنه يحدث عند بعض الفصاميين ، وتكثر هذه الصورة في حالات الهذيان الشديد وشبه الحاد وغالبا ما ترتبط عضويا بالصرع والأعصاب البؤرية في المنطقة الجدارية المؤخرية Parieto — Occiptal Regions من المخ ، وهناك عقيدة فولكلورية ألمانية شائعة تقول بأنه عندما يرى المرء قرينه فإنه بهذا يشير الى أنه يقترب من الموت (١٠٧) .

على أية حال ، هذه هي حالة جوليا دكين التي قام دستويفسكي بتصوير كل خلجاتها وصراعاتها ، كل مخاوفها وهلاوسها وهذاءاتها ، كل أحلامها وطموحاتها

---

(١٠٦) رواية « القرين » ، ص ٢٧٠ .

(105) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 113.

(107) Hamilton, op. cit., P. 27.

وكل ما عاق وأجهض أمنياتها وتشوفاتها ، رصد دستويفسكي بعين خبيرة كل أعراض واضطرابات الحالة مما جعل البعض يعتقد أنه قد اعتمد في كتابة الرواية على مذكرات مريض عقلي يعاني من هذه الأعراض ، وأيا كان الأمر فقد قرأ دستويفسكي كثيرا في الطب النفسي ، لكنه كان يمتلك قبل كل ذلك البصيرة النافذة والوعي الحاد بأعماق النفس البشرية ، وقد كان وعيه بانعدام القانونية وفوضى الواقع الاجتماعي يتموان بشكل واضح عبر أعماله وخاصة في كتاباته الأخيرة لكنه ظل في الوقت نفسه يصف عزلة الانسان والتناقض والصراع الملازم لعالمه الباطن بشكل اكثر اتساعا وتعقيدا (١٠٨) لقد ظلت مشكلة الازدواجية والثنائية في الطبيعة البشرية تؤرق دستويفسكي وتشكل المعالم البارزة للعديد من أعماله وقد تردد موضوع الشخص الثاني مرة أخرى في رواية « الممسوسون » (١٨٧٢ - ١٨٧٣) وفي رواية « الشباب الغض » (١٨٧٥) وفي رواية « الأخوة كارامازوف » (١٨٧٩ - ١٨٨٠) (١٠٩) لكن أيا كانت تجليات هذه الفكرة وأيا كان شكل ترددها وتكرارها في هذه الاعمال فان رواية « المثل » أو « القرين » تظل هي الدرّة المتفردة في عقد دستويفسكي الفريد في هذا الشأن .

٤ - المرض العقلي والابداع الأدبي : الفوضى والنظام :

لقد استثار المرض النفسي بدرجاته المختلفة سواء كان متمثلا في مظاهر القلق البسيطة أو العنيفة أو حالات الاضطراب العقلي المسمى بالجنون ، استثار اهتمام الادباء عبر فترات طويلة من التاريخ الانساني ، ومنذ سوفوكليس ويوريبيديس واسخيلوس وحتى شكسبير ودستويفسكي وستريندبرج وتشيكوف وكافكا وتوماس مان وجارثيا ماركيز وسارتر ويوجين أونيل وغيرهم ، وما فعلناه في هذه الدراسة هو أننا وقفنا عند نماذج قليلة من حالات الاضطراب النفسي التي حاول الادباء تصويرها ، بالطبع هناك نماذج أخرى عديدة ، منها على سبيل المثال لا الحصر بعض شخصيات رواية « مائة عام من العزلة » للأديب الكولومبي « جارثيا ماركيز » ومنها بعض الشخصيات في مسرحيات لسارتر ويوجين أونيل ، ومنها شخصيات أخرى كثيرة في أعمال دستويفسكي ومنها الليدي ماكبث خاصة في المراحل الأخيرة من تطور هذه الشخصية في مسرحية « ماكبث » المعروفة لشكسبير ومنها قصة عنبر رقم (٦) للأديب الروسي المعروف أنطون تشيكوف ، ومنها قبل ذلك بكثير عابدات باخوس ليوريبيديس ، وأوريست لاسخيلوس وأجاكس لسوفوكليس و « طار فوق عش الوقواق » لكين أوكيزي رغم تأكيدها اكثر على التظاهر بالجنون وعلى الجانب الاجتماعي للمرض العقلي ، ومنها كذلك في الادب العربي الكثير من حكايات المجانين التي تمثلت في بعض الاشعار ، وقصص قصيرة ليوسف إدريس ونجيب محفوظ ، وبعض اللمحات الفنية العميقة في أعمال « اسماعيل فهد اسماعيل » مثل « كانت السماء زرقاء » و « الحبل » وغيرهما ، وكذلك بعض الشخصيات في أعمال « عبد الرحمن منيف » ويجد كاتب المقال لزاما عليه أن يعترف بأنه بحث في حدود امكانياته عن عمل روائي أو مسرحي عربي معاصر تم

(108) Khrapchenko, M., The writer's creative individuality and the development of Literature (Translated from Russian by Natabe word), Moscow : Progress publishers, 1977, P. 38.

(١٠٩) تشيزيفسكي ، المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

فيه تصوير شخصية المضطرب عقليا كما هو الحال في أعمال دستويفسكي وشكسبير وسترندبرج فلم يجد ، ربما توجد أعمال فعلا لكنه لا يعرفها ويتمنى أن تتاح له الفرصة للكتابة عنها .

أما بالنسبة للأدباء المضطربين نفسيا في تاريخ الادب العالمي فنحن نجد شخصيات كثيرة ، منها مثلا هولدرلين الشاعر الالماني الشهير ، الذي قال عنه كرتشمر وهو طبيب نفسي معروف ، « أنه شخص لا يكاد يعرف المرح ، لم يكن مرهف الحساسية فحسب ، بل كان عاجزا عن التوفيق بين آثار الحياة الواقعية في نفسه ، وكان يبدو في الحياة العامة عاجزا عن تقرير أي نكتة أو ملحة مهما يكن حظها من الطرف والرقة ، وكان يرتاب في أتفه الملاحظات التي تلقى في مجلسه ، ويستشعر فيها إهانة موجهة اليه وكان يقول « يملؤني الفزع » من أن تصيب تفاهات الواقع خيالي الممتد في أعماقي بالبرود والتجميد (١١٠) وقد كتب هولدرلين في فترة مرضه عدة قصائد أغلبها يصف حركات الفصول ، الربيع والصيف والخريف والشتاء وتقلبها ، ومعظم هذه القصائد يحمل تاريخا يدل على أن الشاعر قد فقد الوعي بالزمن فبعضها يحمل تاريخا سابقا على مولد الشاعر أو لاحقا لوفاته ، بل ان احدى قصائده عن الشتاء ترجع الى الرابع والعشرين من شهر يناير عام ١٦٧٦ أي قبل مولده بحوالي مائة سنة (١١١) ، بالاضافة الى هولدرلين هناك نماذج أخرى ، من الأدباء حدثت لديهم مثل هذه الاضطرابات النفسية بصورة أو بأخرى ومنهم على سبيل المثال لا الحصر آدجار آلان بوويروست وديلان توماس ويوجين أونيل وفلوبير وسترندبرج ، ولكن اهتمامنا في هذه الدراسة كان موجها أكثر الى الشخصيات الأدبية التي يبدعها الادباء اكثر من اهتمامنا بشخصيات الادباء أنفسهم ، والجدير بالذكر أن هناك بعض أنماط التفكير الشائعة في الغرب في ميدان التحليل النفسي وعلم النفس تحاول الربط بين شخصية الأديب وبين إبداعه الأدبي ، وهي محاولات قد تنجح أحيانا وتفشل أحيانا أخرى ، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأن دستويفسكي مثلا قد أفاد من الحالة المرضية التي كان مصابا بها ـ والتي قيل انها الصرع ـ في تصوير حالات بعض شخصياته ومهما قيل عن استفادته في كتابته لرواية « القرين » أو « المثل » من مذكرات كتبها مريض عقلي بالفعل ، فانها لابد وأنها قد تضمنت فعلا بعض خبرات دستويفسكي الخاصة ، لقد محا دستويفسكي ، كما يقول « بانكو لافرين » في اثناء تجاربيه الجسورة ، الخط الذي يفصل بين المنطقي وغير المنطقي وبين العادي وغير العادي ، وكان يتعمد وضع أبطاله في ظروف بالغة الشذوذ لكي يرى كيف يتفاعلون ولكي يدرك مقدار العناء الذي يسعهم احتماله ، وقد أمل استخلاص سر الانسان والحياة من الظواهر الشاذة وغير العادية اكثر من استخلاصها من الظواهر العادية ، وربما كان هذا ما يبرر وجود الأمراض العقلية في كتاباته وقد اسماه المؤلف الفرنسي ملشيوردى فوجيه « شكسبير مستشفى الأمراض العقلية » (١١٢) ، والأمر نفسه فيما يتعلق بالاستفادة من خبرة الحياة الخاصة والذاتية ، بالاضافة الى القدرة الفائقة على الملاحظة والتقاط الدلالات والتضمينات والعلامات الهامة من السلوك الانساني ، نجده أيضا في أعمال سترندبرج وادجار آلان

(١١٠) سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١٣٩ .

(١١١) مكاوي ، عبدالغفار ، هلدرلين ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٠ .

(١١٢) لافرين ، يانكو ، تعريف بالرواية الروسية (ترجمة عبد الدين حلمي ناصف) ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ ، ص ١٢٥ .

بو ويوجين أونيل وغيرهم ، ان المرض العقلي الذي اطلق عليه بشكل عام وغير دقيق اسم الجنون حمل كما يقول وينج J.K. Wing دلالات متغيرة لقد حمل معاني عديدة وفقا للفترة التاريخية والمجتمع والجماعة الاجتماعية التي اطلق عليها المصطلح وكذلك وفقا للاهتمامات والمفاهيم المسبقة للشخص الذي يستخدم المصطلح ، فشكسبير مثلا استخدم الحمقى وبعض المضطربين عقليا مثل الملك لير لكي يعبر عن الحقائق التي اعتقد أنه يمكن الحديث عنها وروايتها باعتبارها ذات جذور متناقضة وقابلة للنقاش والكشف ، واستخدم الجنون كأسلوب مباشر للكشف عن الحقيقة ، بصفته الاسلوب المناسب الاكثر تأثيرا من الناحية الفنية ، وقد اهتم فيلسوف « الجنون » الفرنسي المعاصر ميشيل فوكو أساسا بالمعاني الأوروبية المتغيرة للجنون ، وقد ظهرت محاولات كثيرة عبر التاريخ للربط بين الابداع الفني والجنون ، ولكن عندما نضع في اعتبارنا التاريخ المأساوي لبعض الفنانين البارزين امثال نيجنسكي Nijinsky وهولدرلين اللذين أصيب إبداعهما بالكثير من مظاهر الخلل بعد اصابتهما بالفصام ، فانه سوف يظهر لنا أن الابداع والمرض العقلي هما بمثابة القضية ونقيضها أو الموضوع ونقيضه Thesis And Antithesis ، وهو نفس ما قاله فوكو « الجنون هو التدمير الكامل المطلق للعمل الفني » ، وقد حاول فوكو أن يكتشف المركب الذي يجمع بين الموضوع ونقيضه ، لكنه لم يستطع أن يفصل أو حتى يدمج بين المعاني المختلفة المتضمنة في استخدام مصطلح الجنون رغم ادعائه بأنه يستخدمه بمعناه المحدد ، وقد انتقد فوكو ما فعله كريبلن حين حاول أن يحدد ويعرف الانواع المختلفة للجنون (المرض العقلي) وكذلك التمييز بين الانواع المختلفة من المرض العقلي من ناحية ثم بينها وبين مظاهر الشذوذ الاجتماعي الأخرى من ناحية أخرى ، ، وقد امتدح فوكو فرويد الذي رأى المرض والشذوذ في كل مكان ، خاصة في مظاهر عدم الانصياع الاجتماعي ، لقد قام كريبلن في رأي فوكو بتضييق مجال الانحراف الاجتماعي بينما قام فرويد بتوسيعه من خلال عدم الاكتفاء بالمصطلحات والتعريفات الطبية الجزئية فقط (١١٣) .

لقد ساعد على سيادة هذا الاتجاه الذي يربط بين المرض العقلي وبين الابداع ما يذهب اليه بعض العلماء ، نتيجة ملاحظتهم لتلازم مظاهر المرض العقلي مع الابداع لدى بعض المشاهير من المعاصرين لهم (١١٤) ويبدو من المحتمل أيضا أن فكرة ارتباط العبقرية بالجنون (أو المرض العقلي) لم تنشأ فقط من ملاحظة أن بعض المبدعين تكون لديهم أعراض عصابية أو ذهانية أكثر من أي فرد آخر ولكن من خلال الشعور بأن كلا من المبدعين والمرضى العقليين تكون لديهم خبرات عقلية يجد الفرد العادي أنه غير قادر على فهمها أو المشاركة فيها (١١٥) فقد قال دريد ان مثلا ان « الموهبة العظيمة قرينة الجنون » وعدّ لومبروزو عام ١٨٩١ العبقرية تعبيرا عن العقل المريض تصاحبها علامات عديدة على المرض ، وتحدث كرتشمر كثيرا عن العنصر المرضي الذي يصاحب المستويات المرتفعة من الموهبة في هذا رغم انه اهتم اكثر بالارتباطات بين الأنماط المختلفة من العبقرية والأنماط المختلفة للجسم والمزاج ، وقام

(113) Wing, J.K. Reasoning about madness, Oxford: Oxford University Press, 1978, PP. 2-3.

(١١٤) سويف ، مصطفى ، العبقرية في الفن ، القاهرة ، مطبوعات الجديد ، ١٩٧٣ ، ص ١٣ .

(115) Storr, op. cit., P. 261.

هافلوك اليس ، عام ١٩٠٤ بالفحص الاميريكي الأول لهذا الموضوع وأظهر ضآلة ظهور العامل الذهاني بين العباقرة الانجليز ، رغم وجود بعض الاضطرابات العصبية الثانوية وضعف الصحة العامة في الطفولة بينهم ، وقد أظهرت ذلك دراسات كوكس COX في عشرينات القرن الحالي وأكدت أهمية المثابرة العنيفة والدفاعية لدى القادة والمفكرين والفنانين ولكن كاتل وبوتشر Cattell & Butcher يقولان إن التعميمات هنا تتسم بالخطورة ، فالعديد من عباقرة الماضي عانوا من الذهانية أو النزعات العصابية العنيفة ومن الصعب أن نعتقد أن انتاجهم كان سيتسم بنفس الكفاءة أو أنهم كانوا سينتجون أصلا ، لو كانوا في حالة نفسية سوية ، لقد كان العديد منهم من الشواذ والمتمردين والمتقلبين انفعاليا بينما ظل آخرون منهم يحيون حياة طبيعية تمتلىء بالنظام هذا رغم اتصافهم بأنهم قد كرسوا أنفسهم كلية لأعمالهم الفنية أو العملية (١١٦) ، إن المرض العقلي يتسم بالاضافة الى مظاهر الخلل الداخلي ، بامكانية وجود عدم تماسك في الكلام وتداعيات لا يمكن التنبؤ بها وهلاوس وهذاءات طويلة المدى ومستمرة وحتى عندما تختفي بعض الأعراض المزمنة مثل الهلاوس والهذاءات فيما بين النوبات الحادة فإن الأعراض المتعلقة بشكل ومحتوى التفكير واللغة يمكن أن تستمر وتكون معوقة للتكيف الاجتماعي للفرد بشكل حاد ، ويبدو أنها تقوم على أساس خلل في اللغة الداخلية Inner Language أو اللغة الضمنية (أو المضمرة أو المستترة) فالمريض يبدو غير قادر على التفكير الهادف بل يمضي بعيدا ويشتط وينساق لبعض التداعيات الغريبة غير المألوفة المتعلقة بمنبهات وعناصر تخضع للصدفة ، ومن ثم يعطي الانطباع بالغموض والخلط وعدم التماسك ، وفي بعض المناسبات أعطى هذا النوع من التفكير والكلام انطباعا بالابداع ، أو انطباعا مماثلا للانطباع الذي يتركه الكلام والكتابة الابداعية ، وبدون شك فان مصطلحا مثل « شعر الفصام » The poetry of schizophernia يقوم على اساس مثل هذه الوقائع النادرة ، ولكن ما يحدث فعلا في حالة المرض أن تكون مجموعة الاعراض المرضية هذه مقيدة ومعوقة للنشاط الابداعي ، ومعظم المبدعين الذين شاء لهم سوء حظهم أن يصابوا بالفصام حدث لهم فعلا تدمير واضح لقدراتهم الابداعية بحيث أخذت في الضمور والذبول مع تزايد حدة المرض (١١٧) ، وكما يقول الطبيب الالماني بلوكر J.H. Plokker فان أي شخص يعرف أي شيء عن الفن سوف يرى الفارق بين المريض والسوى حينما ينظر الى سلسلة من الأعمال الفنية قام بها شخص مريض ، وفي الحال سوف يصاب بالملالة والسأم عند رؤيته للابداعات الذهانية ، فبعد تبدد لحظة الدهشة الاولى سوف تظهر العناصر الجافة النمطية المتعلقة والثابتة في المحتوى وأكثر من ذلك في الشكل ، وكل ذلك سوف يظهر في الحال حالة الركود الذهني المصاحبة لانتاج مثل هذه الأعمال (١١٨) ، إن أحد الفروق الحاسمة بين التفكير الابداعي والوقوع فريسة الذهانية هو ذلك التحكم الارادي والغرضية الواضحة في سلوك المبدع ، فبينما يبدو المريض الفصامي مثلا منقادا ومدفوعا بوساطة أفكاره ، فان الفنان ينظم هذه الافكار ويشذبها فأفكار المريض ضاغطة ومستمرة بشكل ملح

(116) Cattell, R.B. & Butcher, H.J. Creativity and Personality In: Creativity, ed. by P.E. Vernon, Harmondsworth; Penguin Books, 1973, P. 261.

(117) Wing, op. cit, PP. 110-111.

(118) Storr, op. cit, P. 264.

غير قابل للتحكم بينها أفكار الفنان مصاغة وقد يتم تشكيلها في قوالب فنية قابلة للتوصيل والتذوق (١١٩) .

لقد أرجع بلويلر الدور الحاسم في بنية العقل لدى الفصاميين الى ظاهرة الانفصام Autism أي فقدان المريض الاتصال بالواقع وانسحابه الى عالم الخبرات الداخلية ، لكنه قال في مناسبة أخرى إن واقع العالم الانفصامي قد يكون اكثر صدقا من العالم الحقيقي ، فالمريض يتحدث عن تخيلاته على أنها حقيقية وعلى الواقع على أنه وهمي ، وهذا النوع من الانفصام يشبه الحلم كما لاحظ يونج رغم أن المريض يكون يقظا ، واستخدام بلويلر لمعنى الانفصام ينطبق أيضا على حالات مماثلة لدى الأسوياء ، وقد اهتم كرتشمر بحالات الانفصام الشديدة ، أو الحالة التي سماها « تنويعة هولدرلين » Holderlin Variety في اشارة واضحة الى الحالة المرضية للشاعر الالماني الشهير هولدرلين وهذه الحالة تتسم بأن الفرد الذي يعاني منها يكون حساسا بشكل كبير ليله ومن ثم يتراجع الى الحياة الخيالية الداخلية (١٢٠) .

وربما كانت وجهة النظر هذه التي تتحيز في جانب منها الى الحلم والوهم باعتبارهما الواقع الحقيقي الصادق والى الواقع الحقيقي باعتباره الوهم والكذب والزيف والخداع ومجانبة العقل ، قد وجدت تأييدا ومناصرة كبيرة لها على يد الطبيب النفسي الشهير لانج الذي مال الى النظر الى الفصام باعتباره انقساما أو انشطارا بين الذات الحقيقية (الخفية) والذات الخارجية (الزائفة) والتي تكون عمليات نشاطها الأساسية محددة من خلال مطالب الأسرة والمجتمع باعتبارها نقاط انطلاقها ، أما الذات الحقيقية الداخلية فتكون مشغولة بالمحافظة على هويتها وحريتها وهي تكون متعالية غير متجسدة ومن ثم تكون هذه الذات غير قابلة للامساك بها أو تحديد ملامحها أو اقتفاء آثارها أو امتلاكها بشكل كامل ، وفي رأي لانج أنه في معظم الأشكال المتطرفة من الذهان فانه حتى الذات الحقيقية « يتم رفضها وتصبح مجرد نقطة تلاشي أو زوال ، لكن هذه الذات الحقيقية لا يتم فقدانها أو تدميرها بالكامل وقد نظر لانج الى الفصام باعتباره صراعا للتحرر من القيم والاتجاهات الزائفة أو هو مواجهة مع المشاعر والاندفاعات الأولية التي هي احتمالات لميلاد الذات الحقيقية ، وفي كتابة « سياسات الخبرة » قال لانج إن البشر عندما يفقدون ذواتهم يقومون بتطوير وهم يومي أن لديهم « أنوات » Egos مستقلة ، وقابل لانج بين الخبرات العميقة المتعالية التي هي النبع الذي انبثقت منه كل الديانات وبين المنحى « الأنوي » الفردي في الاقتراب من الواقع لدى معظم الأفراد الذين يدركون العالم وذواتهم في هويات متسقة بشكل زائف تقوم على أساس « الأنا - هنا » في مقابل « الأنت - هناك » مع اطار خاص بأبنية أساسية للمكان والزمان يشارك الفرد مع الآخرين داخل المجتمع ، ويقول لانج إن الخبرة الفردية هي أساس « جنون متفق عليه اجتماعيا » في مقابل ذلك فإن حالة فقدان الأنا Ego-loss التي ينظر إليها على أنها ذهانية قد تكون خاصة بفرد منهمك في محاولة اكتشاف الأعماق الباطنية للحياة ، لقد انتهت تأملات لانج ومحاولاته التي هي مزيج من الشعور والصوفية السحرية والتحليلية النفسية التي تشتق جذورها كثيرا من فرويد ويونج ومن الديانات القديمة الى التمييز الجامد بين الخبرة العقلية والخبرة الاجتماعية الى مستويين منفصلين بشكل حاد ، حيث الجوانب اللاعقلانية واللامنطقية هي الجوانب الحقيقية

(119) Johnston, M.H & Holzman, P., Assessing schizophrenic Thinking, London: Josey-Bras. Publishers 1979. P. .

(120) Wing, op. cit, P. 101.

وحيث الجوانب العقلانية والمنطقية هي الزائفة ، وهذا التكوين الخاص لديه هو كما تقول « ليليان فيدر » تكوين أسطوري يكشف عن رؤيته الخاصة لواقع تسكنه الشياطين والأرواح وغير ذلك من الموجودات غير الطبيعية وغير المنظورة ، والرؤية لديه تتم من خلال الخضوع والوقوع في براثن عالم من مظاهر الرعب والصراعات وثورات الغضب والهلاوس ، وكل هذه الاندفاعات تقوم بتوصيل الرفض لمطالب مجتمع عقيم وفاسد ، وينكر لانج أية امكانية للفرح الحقيقي أو الانتاجية الابداعية للعقل الشعوري ، ففي عمله الواعي يظهر العقل الشعوري أحادي الجانب محروما من وظيفته المعقدة كوسيط بين العالم الداخلي للغريزة والحلم والتهويم من ناحية وبين قيود وحدود وتسويات الحلول الوسطى وتحديات العالم الخارجي من ناحية أخرى (١٢١) .

إن أفكار لانج لا تبدو جديدة في واقع الافكار لكن الجديد هو لهجته الحادة الرافضة ، فالكثير من أفكاره وردت في أشكال عديدة لدى مفكرين امثال فرويد ويونج واريكسون وهربرت ماركيوز وغيرهم كما أن محاولات ربط الحرية بالجنون والابداع من ناحية والقيود بالمرض والمجتمع من ناحية أخرى هي محاولات ربما وجدت جذورها الحقيقية في كتابات العديدين من الشعراء والكتاب من الرومانسيين ثم السرياليين ، بعد ذلك في إبداعهم ، وما أراده لانج هو تشخيص حالة الانسان الآن في المجتمع الغربي مستعينا بمعضلات الطب النفسي ومشكلاته كمفاتيح للتعبير عن أفكاره ، وهي افكار يمكن وضعها أيضا ضمن سلسلة المحاولات التي حاولت الربط بين الابداع والمرض العقلي . لقد أشار بلوير - كما ذكرنا إلى امكانية أن يكون الواقع الاجتراري أكثر صدقا من الواقع الحقيقي ، لكن هذه الاشارة لا يمكن أن تؤخذ على علاتها ، كما أنها لا يمكن النظر إليها باعتبارها معبرة عن رأي بلويلر الخاص بالفصام والقائم على اساس مفهوم التفكك dissociation لدى المرضى في مقابل الترابط Association لدى الأسوياء ، إن هناك مجموعة من الفروق أو المحكات الفارقة يحسن أن ننتبه اليها ونحن نقارن بين التفكير الابداعي والتفكير المرضي ومن بين هذه المحكات ما يلي :

١ - قوة الأنا : فالأنا لدى المبدع تقوم على أساس الوعي والتوجه والاستبصار ووجود امكانات التنمية ، والشعور بالذات لدى المبدع متزايد ومطلوب في حالات كثيرة ، بل هو أحد الأهداف التي يسعى اليها المبدع ويسعى الى تدعيمها بينما نجد مثل هذه الأمور غائبة في حالة المرض حيث الوعي المشوش وإحساسات الشعور باختلال الذات والواقع وغيرها .

٢ - القدرة على التحكم في الانفعالات والأفكار :

فالمبدع يبدو قادرا على التحكم في انفعالاته وأفكاره ، إنه أحيانا ما يتحكم فيها بالزيادة أو النقصان ، انه يبحث عن التنبيه ويبحث عن الجديد عن المتنوع والمختلف ويهرب من الملل نحو الاثارة العقلية والانفعالية في حالات كثيرة بحثا عن مصادر لعمله ، ثم هو في الوقت المناسب يستطيع أن يجد الوسائل المناسبة للتخفيف من كم المثيرات والاثارة الحسية والانفعالية والذهنية ، بينما يبدو المريض في حالة خضوع كامل وفقدان للارادة في مواجهة أفكاره وانفعالاته التي قد تبدو في بعض حالات الهذاء مثلا مفروضة عليه مقحمة ضده مطاردة له محاصرة لكل إمكاناته مثلها في ذلك مثل مثيرات البيئة التي تضغط عليه وترهقه .

(121) Feder, op. cit, PP. 280-282.

٣ ـ القدرة على التنظيم الخاص للمادة الداخلية والخارجية : فالمبدع يستطيع من خلال تحكمه في انفعالاته وأفكاره أن يصوغها بأشكال منظمة في أعمال فنية متميزة ثم هو بعد ذلك يستطيع أن ينظم عمله الفني من خلال عمليات التقييم واعادة التقييم والحذف والاضافة والتعديل وغيرها وقد أكدت هذا الامر العديد من الدراسات السيكولوجية الحديثة ، فقد أشار فرانك بارون الى أن المبدع عادة ما تسيطر عليه حاجة غلابة لاكتشاف النظام الكامن وتحقيقه من أجل التغلب على الفوضى أو العشوائية السائدة في الأشياء والمواقف (١٢٢) كذلك اشار جبسون I. Gibson الى أهمية عمليات استقبال المعلومات وتخزينها ومعالجتها وتنظيمها بطريقة جديدة تتسم بالمرونة في العمل الابداعي ، وكذلك أهمية استخدام أساليب معرفية تتسم بالكفاءة والقدرة السريعة المنظمة لعملية تغيير وجهات النظر والتفسير الجيد للمعلومات التي يتم التقاطها ، وكل ذلك له أهميته في انتاج الأعمال الفنية وفي ادراكها أيضا (١٢٣) إن الابداع هو محاولة لتنظيم العالم الداخلي والعالم الخارجي ، بينما تبدو الفوضى والعشوائية سائدة في عالم المريض النفسي الذهاني الداخلي والخارجي ومسيطرة عليه .

٤ ـ القدرة على التواصل مع الآخرين : فالمبدع يهدف أساسا من وراء عمله الى التواصل مع الآخرين ، وعمله لا يكتمل في ذهنه الا بحدوث عمليات التلقي والاستقبال المناسبة من الآخرين لهذا العمل الابداعي ، فالابداع هو عملية تفاعلية ، قوامها الاحتكاك الايجابي النشط بين الأنا المبدع والمرسل والآخر المتذوق المستقبل ، وهذه عملية تبدو غالبة شديدة الضعف في حالات الانعزال المرضي والانفصال الاجتماعي واللجوء الى الاجترار الداخلي اذ استخدمنا مصطلحات بلويلر .

٥ ـ القدرة على تحويل السلبي الى ايجابي : فالمبدع يبدو قادرا على تحويل المواقف السلبيه والمحيطة في حياته وحياة الآخرين وفي المجتمع الى قيم ايجابيه في حالات كثيرة ، وهو قادر على اكتشاف مظاهر الخلل والقصور والنقص في كثير من جوانب الحياة من خلال قدرته على الحساسية للمشكلات ، ثم هو يستطيع أن يوحي ببعض الحلول لهذه المشكلات ، وهو قادر على أن يساعد نفسه والآخرين على عبور هذه المشكلات وتجاوزها ، اذن فهو قادر على تحويل السلبي الى ايجابي ، بينما لا نجد مثل هذه الدافعية الابداعية موجودة في حالة المريض النفسي الذهاني أو حتى العصابي ، بل أنه كما رأينا في أجزاء سابقة من الدراسة أن المبدع يستعين أحيانا بإبداعه ليس فقط للهروب من أزماته النفسية العقلية والانفعالية بل أيضا لمواجهتها وتحويلها الى قوى دافعة بناءة وإيجابية بعد أن كانت قوى مشتتة هدامة وسلبية ، ولعل المثال الخاص بحالة دستويفسكي وكذلك سترندبرج هو اكبر دليل على ذلك . ان المرض النفسي بدرجاته المختلفة في رأينا هو ضد النظام ، وقرين الفوضى ، بينما الابداع الفني قرين النظام وضد الفوضى ، والنظام في العمل الفني ليس هو النظام الميكانيكي أو الحسابي بل هو نظام خاص دائما يطمح للجدة والأصالة والمعاصرة والنفاذ الى أعمق الذات والواقع والحياة ويقوم على أساس تأكيد الحساسية الانفعالية والخيال الطليق للفنان ، ولا نتصور انسانا جامد العقل بليد الاحساس يمكن أن يقوم بدور الاديب أو حتى الناقد لو يمكن ان يكون له اي دور في مجال الابداع الفني أو الادبي بدرجاته المختلفة . إن

(122) Barrton, F. Greativity and Personal freedom, N.Y.: Van Nostrand, 1968.

(123) Gibson, J.J. The information available in pictures Leonardo, 1971, PP. 27-35.

مفهوم الخيال هو مفهوم هام أيضا في التفرقة بين المرض النفسي والابداع الفني ، لقد حمل ديكارت في القرن السابع عشر بشدة على الخيال معتبرا « المخيلة » مستودع « الحماقة » ومستقر الجنون ، مؤكدا أنه لابد للعقل من أن يحمي نفسه ضد مخاطر الخطأ والوهم من خلال عملية الشك التي قد لا تخلو من بطولة إرادية ، فالعقل في نظر ديكارت كان يمثل قوة مطلقة تملك زمام نفسها ، ولا تنطوي على أية شائبة من شوائب الانحراف ، في حين أن الجنون يمثل العجز المطلق عن التحكم في الذات (١٢٤) ونجد رأيا مشابها أشرنا اليه لدى الطبيب النفسي الانجليزي توماس أرنولد في القرن الثامن عشر ، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأنه حدث منذ زمن طويل أن استخدم الخيال البصري في علاج الجسد والعقل ، وقد كان الشاماني أو المعالج يتخيل نفسه بصريا ذاهبا في رحلة كي يجد روح الشخص المريض ويعيدها اليه ، والفلسفه الشامانية للعلاج التي تبناها الكهنة واستخدموا خلالها السحر لعلاج المرضى وكشف المحبوء كانت ترى أن سبب المرض هو حدوث تنافر في عالم الشخص المريض ويترتب على ذلك أن الشاماني يبحث من أجل رؤية الاتحاد بين الشخص المريض وروحه ، بدلا من البحث عن طريقة لعزل سبب المرض ، انها محاولة للقضاء على الفوضى التي حدثت واعادة النظام الذي فقد ، وفيما بين هنود « النافا هو » فان الخيال البصري والمحسوس الذي يشارك فيه مجموعة من الناس يستخدم من أجل علاج الشخص المريض فالطقوس تساعد الشخص على أن يبصر نفسه سليما كما انها تساعد المعالج على أن يتخيل بصريا عملية استعادة المريض لمكانه المتناغم في المنظومة الطبيعية ، وبالنسبة للمصريين القدماء الذين كانوا يعتقدون أن كل شيء هو عقل ، فان المرض كان ينظر اليه باعتباره قابلا للشفاء من خلال التخيل البصري للصحة الكاملة وقد أشرنا في موضوع سابق الى اجراءات الاختمار وطقوس العلاج في معابد الأحلام في مصر القديمة ، لقد اعتقدوا أيضا أن الاحتفاظ في العقل بصورة اله الشفاء يمكن أن تحقق حالة من الصحة للجسم والعقل ، وقد أثرت هذه المبادىء في الشفاء من خلال العقل والتي تقوم الى حد كبير على أساس الايحاء في عديد من أشكال العلاج الاغريقية القديمة وكذلك بعض الاساليب التي سادت في القرون الوسطى بل والحديثة أيضا ، فالمعالج الاغريقي كان يجعل المريض يحلم بأنه يشفى من خلال الالهة ، وقد اعتقد الطبيب وعالم الكيمياء السويسري بارسيلسوس في القرن السادس عشر أن « قوة الخيال هي عامل عظيم ، في الطب ، انها يمكن أن تسبب الأمراض للانسان ، ويمكن أن تشفيه منها أيضا » (١٢٥) وهذا الربط بين الخيال والمرض الجسدي النفسي انتقل أيضا الى ربط بين الابداع الفني والمرض النفسي مادام الخيال هو العنصر المشترك في الظاهرتين ، لكن الامر الجدير بالملاحظة هنا هو أن الخيال المريض عادة ما يكون سلبيا وغير منظم ، غير متحكم فيه غير منتج بينما خيال المبدع يتصف بعكس ذلك فهو إيجابي منظم قابل للتحكم فيه وتحويله الى أعمال ابداعية ، كما أنه يتسم بالانتاجية الابداعية والقابلة للتوليد من خلاله وتطويره في أشكال اكثر مناسبة وفاعلية ، إن مفهوم الخيال لا يمكن استخدامه بمعنى واحد في الحالتين ، إن الخيال المريض هو دون شك نقيض الخيال الابداعي وان اشتركا في بعض المظاهر مثل تلقائية الصور والتداعيات البعيدة والتهويمات الحرة لكن هناك بالطبع الفروق التي تحدثنا عنها كثيرا والخاصة بالارادة والتنظيم والتحكم

(١٢٤) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، بدون تاريخ ، ص ١٩٦ .

(125) Samuels, M & Samuels, N, Seeing with your mind's eye, New York: A Random House, 1975, PP. 30-33.

والانتاجية والقابلية للتطوير وغيرها من العوامل التي هي في صالح الابداع وضد المرض ، وكما أكد تورانس فإن ابداعية الانسان هي اكثر المصادر النفسية قيمة في صراعه مع مشقات الحياة اليومية وإحباطاتها ، ففي دراسة قام بها هيبايزين Hebeisen عام ١٩٦٠ استخدمت مجموعة من اختبارات التفكير الابداعي على مجموعة من الفصاميين كانوا على وشك الشفاء من المرض وقد أظهر هؤلاء الأفراد قدرة قاصرة ضعيفة على الخيال أثارت الدهشة كما اظهروا نقصا في المرونة والأصالة وعدم استجابة للمشاكل الجديدة ، ولم تكشف اجاباتهم عن أي دليل على التخيل الخصب والمغامر وقد كانت تلك هي بعض الأثار التي نجمت عن الفصام ، لقد كان هناك فقط ما يشبه الابداع العاجز المكبوت الضعيف ، لقد ظهروا كما لو كانت قدرتهم على التفكير قد شلت (١٢٦) ورغم تشكك تورانس في ان نقص الابداعية وليس وجودها وحضورها لديهم هو الذي أحدث مثل هذه المظاهر من التدهور لدى الفصاميين ، فان تشككه هذا يقوم على أساس أن ما ساعد هؤلاء المرضى على الاقتراب من الشفاء أكثر من غيرهم هو وجود قدراتهم الابداعية وليس غيابها ، صحيح أنه وجود مكبوت عاجز لكنه على كل حال هو الذي زودهم بالمصدر الضروري لكفاحهم من أجل العودة للصحة العقلية ، ومثل هذا الرأي يؤكد الأهمية الكبيرة فعلا للوجود الحيوي النشط الفعال المتزايد للقدرات الابداعية اثناء الابداع الفني بشكل عام والابداع الأدبي بالنسبة لنا في هذه الدراسة بشكل خاص ، بينما في حالات المرض تكون هذه القدرات وما يرتبط بها من عمليات قد بدأت في التدهور والتشتت والانهيار ، مما يدل على أن ذلك التحالف المدعى به بين العبقرية والجنون ان هو الا تحالف كاذب ، وأكذوبة كبرى أطلقها البعض وحاول البعض الآخر الدفاع عنها بينما الب التطور الطبيعي للعلم والحياة وللابداع الفني والأدبي تهاوى مثل هذه الادعاءات ، إن أي عضو من أعضاء الجسم عندما يضعف أو يختل وظيفيا أو عضويا فان هذا الضعف وهذا الاختلال ينعكسان في قيامه بوظائفه ، فلماذا نستغرب ذلك أو نتغافل عنه ونحاول أن نربط بين الاضطرابات الوظيفية أو العضوية المختلفة التي تحدث للمخ وتصيبه وبين اكثر وظائفه المعرفية تطورا وارتقاء وهي الوظائف المتعلقة بالاستكشاف والابداع .

***

(126) Torrance, E.P. Guiding Creative Talents, New Delhi: Prentice-Hall of India, 1969, PP. 2-3.

مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية

محمد أسويرقي

« إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل . ينبغي التموقع بينهما ، بالقرب من الجنون حينما نحلم ، وبالقرب من العقل حينما نكتب » .

أندري جيد

يومية آخر سبتمبر ١٩٨٤

روبير . ج ٣ . ط :

أوقيست أبوبان بوتيي ١٩٨٣ .

تقتضي المساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية محاولة في التنظير تعتمد المنهج البنيوي في تقسيم الخطاب الروائي الى مستويين :

أ ـ مستوى القصة L'histoire .

ب ـ مستوى العرض Le recit .

يتضمن مستوى القصة الشخصيات ، والأحداث ، وعلائق الشخصيات ، ومنطق الأعمال أو الوظائف . ويتضمن مستوى العرض كخطاب زمن العرض ، وفصائله ، ومظاهره التي تتضمن بدورها السارد ، والمنظور السردي أو الرؤية أو وجهة النظر ، ثم أنماطه كأقوال الشخصيات وعلاقاتها بأقوال السارد أو الشخصية الساردة الشاهدة ، وعلاقة أقوال هذه الأخيرة بالشخصية الممثلة ، والذاتية والموضوعية في اللغة الوصفية ، وكيفية تجلي صورة السارد ، أو الشخصية الساردة ، وصورة المسرود له ، والأوجه البلاغية ، والأساليب ، والصيغ التعبيرية . . .

تبدو الشخصية في البنية الروائية الجنونية في موقف تحدده قصة الرواية منذ العرض الإبتدائي الى العرض ما قبل الختامي والنهائي . تعبر الشخصية عن رغبتها ، وإهتمامها أو لا مبالاتها التي تحدد أفكارها ، واتجاهها ، وعقيدتها ، ووجهة نظرها التي تكشف عن رؤيتها للعالم . وعن ايديولوجيتها ، والتي توجه بدورها سلوكات الشخصية الدالة عن هذه الايديولوجيا . إن مفهوم الشخص يقترب لغة من مفهوم الشخصية .

اعتادت البنية الروائية العقلانية العربية تقديم شخصية نمطية أو نموذجية تقوم بأعمال مطابقة لأحداث تستلزم منها مواقف ، وردود فعل ، أو لا مبالاة نابعة عن موقف فكري ، أو فلسفي ، أو طبيعي . وتعبر عن حالتها الذهنية والنفسية مما يعدّ مصدرا لأقوال ، وأفعال ، وتساؤلات ، وردود على أسئلة في علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، وبالأشياء ، في الزمان ، والفضاء ، وتجاه الأحداث التاريخية ، واليومية ، وفي لحظات العمر القصيرة ، إلا أنها كانت تعرض هذه الشخصية المتأثرة بفكرة ، أو حدث ، أو خبر ، أو موقف ، أو حالة نفسية ، أو وضع اقتصادي واجتماعي انعكس على نفسيتها . ولكي تبرز البنية الروائية العقلانية المصير التراجيدي أو العبثي للشخصية والذي ينتهي بالطريق المسدود ، أو الموت الناتج بصفة حتمية عن الفكرة ، أو الحالة ، أو الحدث ، أو الخبر ، أو الوضع الذي يعدّ نقطة الانطلاق ونهاية الرحلة ، تحشد سلوكات الشخصية ، وأفكارها ، وآراءها ، ووجهات نظرها الجديدة ، وأقوالها المتفرعة عن نقطة الانطلاق كيفما كان شكلها ، والمفسرة للخطاب الذي يشكل العرض الابتدائي ، أو المحددة للحالة ، والوضع ، والمكيفة للشعور ، والتفكير ، واتخاذ المواقف بمنطقية صارمة تبلغ حد المنطق الرياضي المعقد . من ناحية أخرى ، فان البنية الروائية العقلانية ، وتحت هاجس الواقعية ، تفجر الفضاء الى حد ذكر التفاصيل بإسهاب وتسيب لا يخدم الشخصية ولا موقفها ، ولا يبرز حالتها الشعورية أو يؤدي وظيفة رمزية ايحائية . ولأجل ذلك صنف هذا النوع الروائي في ما يعرف بالخبر ، أو السيرة الذاتية التي تأثرت بالمأساة اليونانية ، وبرواسب الفكر الداروبني التطوري المعروف بالخطية الصارمة في تسلسل الأحداث ، وتعاليها وفق ترتيب سببي مغرق في المنطقية . إن الشخصية فيها ، رغم تعددية علائقها ، ذات بعد واحد . ويتغيا السارد فيها إدانة هذا البعد الواحد ، لكنه يغدو هو أيضا ذا بعد واحد في تعامله معها لأنه لا يراها إلا من زاوية واحدة ، وينسى أن البعد الواحد لن يبرز بجلاء حتى يتجسد ، ويشخص ، ويصبح محسوسا يكاد يلمسه القارىء في نقيضه ، في ضده الذي لا ينبغي أن يرضخ لأية سلطة أو رقابة ذاتية كانت أو موضوعية ، فالبعد النفسي لا يتضح ويبدو للعيان إلا بالبعد النقيض . ولكن في البنية الروائية العقلانية ينعدم النقيض بوجهيه :

أ ـ النقيض الذي يشكل البعد الثاني لذات الشخصية نفسها كذاته تنقسم الى بعد طبيعي بيولوجي ، وفيزيولوجي ونفسي آلي وغير آلي ، وبعد معرفي ثقافي اجتماعي يؤثر في البعد الطبيعي والنفسي الذي يؤثر بدوره في البعد الطبيعي البيولوجي والفيزيولوجي ، وفي الجانب الفكري والسلوكي . هناك تبادل التأثير بين الوعي واللاوعي ، وبين العقلي والعاطفي . تبتدىء « الشخصية » في التفكير عندما تدعوها الحاجة الطبيعية الى تلك ، وتحقيقها وإشباعها بعد تأثيرها في النفس . يمكن للجانب المعرفي ، والثقافي أن يساعدها على ذلك أو أن يصدها عن الاشباع محرفا فكرها ، وإرادتها فتنساها جريا وراء الاسطورة ، والطموح الوهمي ، والبطولة الزائفة ، والمثال المستحيل ، والأمل الطوباوي غير المؤسس الذي يسطره لها الخطاب الايديولوجي .

ب ـ النقيض كشخصية ثانية تصارع الأولى بالأقوال ، والأفعال ، والسلوكات ، ووجهات النظر ، لا سقوطا في الثنائية ، ولكن تحقيقا للتعددية والاختلاف ، انطلاقا من فكر مغاير ، فكر ينهض من موقع مخالف ثقافيا وايديولوجيا . لا نقصد الشخصية/ النقيض التي يكون غيابها أطول من حضورها على خشبة المسرح الروائي ، وإنما نقصد الشخصية ـ النقيض ـ التي يجب أن يكون حضورها مساويا لحضور الشخصية التي كانت تعرف في البنية الروائية

العقلانية بـ « الشخصية الرئيسية أو الأساسية أو البطل » . بذلك تضمحل التراتبية في اختيار الشخصيات الذي كان يخضع هو أيضا لمعايير هذه التراتبية المهيمنة على ذلك الجنس الروائي التقليدي . فمثلا يمكن للروائي أن يرسم شخصية متأثرة بالمحيط الاجتماعي ، وقيمه الفكرية ، والثقافية والجمالية ، والصناعية ، والمهنية ، والحرفية ، وبالايديولوجيا السائدة فيه ، ثم يصور الى جانبها شخصية تشكل بالنسبة لها الامتداد أو القطيعة أو النقيض ، وتنهض من موقع ثقافي مخالف ، وفكري ومعرفي مغاير ، وايديولوجي مستقل ، أو يرسم ملامح الانسان الطبيعي المترجح بين الطفولة والشباب لعدم نفاذ الخطاب الايديولوجي الرسمي الى ذهنه . هنا ينشأ الصراع بين الشخصيتين في قضية معينة هي محور توجيه« القارىء» في زمان وفضاء معينين يؤطران القضية ويخلقان لها المناخ المناسب بحيث تختلف وتتباين نظرتها الى القضية ، أو يجسد ان مفهوميها المتناقضين ، فتتميز تبعا لذلك وجهات نظرهما ، ورؤ يتها الى العالم ، وتتموقف كل شخصية وفق رؤ يتها الى القضية ، وتدافع حتى النهاية عن موقفها أو يحدث تحول فيه قبل النهاية .

لقد اقتصرت البنية الروائية العقلانية على شخصية واحدة ، وتتبعتها في جميع مراحل حياتها منذ النشأة الأولى ، الى الشباب ، ثم النضج ، ثم الشيخوخة . . . وهدفها هو تصوير مأساتها اليومية لأنها تبنت ، بوعي أو دون وعي ، نسقا فكريا يستند الى خلفية ايديولوجية تدعمها العقيدة المزيفة الانتقائية ، والأقوال السائرة ، والحكم ، والأمثال ، والقيل والقال ، التي تروجها وسائل الاعلام ، والمبشرون . . . ، إلا أنها أخطأت الهدف لعدم تعميق مأساتها استنادا الى نوع من الحدب والعطف عليها في واقع أقسى من الموت وكأن الذاكرة تختزن التصور التراجيدي المنحدر من التعاريف الاختزالية للمأساة بأنها نوع فني ينتهي بالموت . الشيء الذي يجعل الروائي العربي يؤجل الموت العاجل أو ما يؤدي اليه مع أن الشخصية توجد ، في كل لحظة ، في وضع مأساوي . صحيح أنها دفعت بالشخصية الى مواقف مأساوية تترجح بين اشباع الرغبة الطبيعية (الأكل والشرب ، والحب ، والجنس ، والراحة في السكن) ، وبين الطموح البليد (الشخصية ، نبوة ، رئاسة ، عبقرية . . .) الذي أودعه الخطاب الايديولوجي السائد في ذهنها فغدا أشد وقعا عليه وعلى نفسها من العقيدة ، أو امتدادا للعقيدة المشوهة فذابت الشخصية تضحي ذاتية من أجلها بكل ما هو أساسي في الحياة ، إلا أنها لم تبرز الأثر الذي خلفه الموقف المأساوي في النفس ، ثم في الجسد ، ذلك الأثر الذي ينبغي تصويره في كل تجلياته ، وتمظهراته وفي صورة ضربات رصاص لا تأتي من الخارج بقدر ما تأتي من الداخل فيظهر أثرها في الجسد إذ تتفجر الآلام جروحا ، وقروحا بعد ابراز أثرها في النفس ، في الباطن الذي لا ندركه إلا بأعراضه ، وسلوكات الشخصية ، كالسقوط ، والانهيار ، والاحباط ، والغثيان ، والمرض ، والدخول الى المستشفى ، وعدم القدرة على العمل أو النفور منه . . . وإذا لم يفعل الروائي ذلك ، فإن مثل هذه الشخصية سيبقى غامضا ، ضعيف التأثير على القارىء ، قليل المتعة ، ضحل الاقناع . ومثل هذا النوع من الشخصيات ننساه في لحظته لأن أبعادا أخرى من نفسه بقيت خفية ، وفي زاوية الظلام . إن استجلاء هذا الخفاء هو الذي سيجعلها تمزق سجف نفس القارىء ، وتنفذ اليها ، وتستقر فيها ، وتخلد . ولعل نقصنا في معرفة الأبعاد النفسية والطبيعية للانسان ، وتأدلجنا هو الذي يمنعنا من الحديث عن المحرمات ، وهو الذي يجعل أعمالنا الروائية متخلفة .

إن الشخصية النقيض هي التي تبدو ـ نتيجة جهل أو فلسفة عميقة ـ ، طبيعية كالطفل الوديع ، يحركها اللاوعي الطبيعي ، وتتحرك استجابة لعوامل طبيعية خارجية ، ذات أثر فيزيولوجي وبيولوجي ، فتحاول الاشباع أو

التنفيذ دون معرفة بالموانع والنواهي الزجرية ، وجهل كامل للغة المجتمع الذي يحتضن الخطاب الايديولوجي الرسمي ، أو نتيجة وعي ممكن . وهنا ، وفي هذه الحال ، يصور الروائي هذه الشخصية انطلاقا من موقف فلسفي عميق للانسان والمحيط ، والايديلوجيا ، وادراك متجدد لحاجياته ، وفهم فلسفي للغة المجتمع ، ولغة الطفل ، ولغة الانسان الطبيعي ، وسبر أغوار أنواع الثقافات ، وتفكيك دقيق لضروب الخطاب . ومع ذلك يبقى هذا الصنف من الشخصيات مبهما هو أيضا رغم ما يسوقه الروائي من أحداث ، وشخصيات ، ومواقف ، وأقوال ، ووجهات نظر ، وسلوكات ، لما يكتنفه من الغموض يجعله مستعصيا على الادراك ، وعسيرا على التحليل . ويرجع السبب في ذلك الى أنه إذا كان الروائي الأول قد أولى أكبر الاهتمام للجانب الايديولوجي السائد ، وللوعي الواقعي الزائف ، فإنه قد أغفل الجانب الطبيعي الذى يحرك جانب اللاوعي أو الوعي الممكن في صراعه مع الوعي الزائف ، والى أنه إذا كان الروائي الثاني قد أعار أكبر العناية للجانب الطبيعي ، والوعي الممكن ، فإنه قد أهمل الجانب الايديولوجي ، والوعي الزائف في صراعه مع الممكن ، وصراع اللاوعي مع الوعي ، والعقل مع الجنون . وكلا الشخصيتين أبدعتهما ، تحت تأثير الواقع ، العقلانية الصارمة فجعلت منها شخصيتين غريبتين غير مقنعتين ولا نصادفهما سوى في أدب الغرابة ، ولا نعني هنا أدب الغرابة الكفكاوي الذي يعمق المأساة بحيونة الانسان وأنسنة الحيوان . ينبغي للشخصية أن تبدو عادية وخارقة في نفس الآن في عين غيرها من الشخصيات ، تافهة لا تكاد تثير الانتباه بمألوفيتها ، وبخطاباتها السائدة المتداولة ولكنها تثير الدهشة والاستغراب بخطابها الفلسفي وأقوالها العجيبة ، ومقولاتها الجنونية . هل بالامكان ايجاد شخصية مؤدلجة في مجتمع غير مؤدلج ؟ أيمكن العثور على شخصية غير مؤدلجة في مجتمع مؤدلج ؟ قس على ذلك جميع صفات الشخصية .

لكل شيء نقيضه .

إن البنية الروائية الجنونية تجمع في بنيتها بين المتناقضات . إن السارد فيها ، أو الشخصية الساردة أو المسرود عنها أو الممثلة ، يتحدث أو تتحدث عن الجنس ، والحب ، والحلم ، والواقع بكل حرية سواء عاشته الشخصيات أو لم تعشه لأن الصراع كامن في الذات الواحدة . وتصويرها وهي تمارسه في الأحلام ، في غياب الوعي أو الأنا المؤدلج يتيح فرصتين :

أ ـ فرصة ابراز لغة اللاوعي الجديدة ، والمجنونة ، كبعد نفسي أساسي وواقعي لا ينبغي تغييبه . إنه المرآة الحقيقية لوجود الانسان والعاكسة نوع الحياة التي يحياها في هذا الوجود .

ب ـ فرصة الكلام عن الحب ، والجنس ، والراحة ، عن حاجيات ما بعد الأكل بكل حرية ، كالكلام على لذة الافراز على السرير حقيقة أو حلما ، أو في المرحاض ، أو في عناق ، وعلى لذة سماع الألحان ، واستنشاق العطور والأطياب والرياحين ، أو نقيضها والتقزز منه . بهذه الطرائق في الكتابة يمكن أن يوازي ، أو يصاحب ، أو يصارع ، أو يتوالد الوعي اللاوعي ، ويتداخل هذا بذلك كما يتداخل الحلم بالواقع ، والواقع يمتد في الحلم ، والحزن في الفرح ، والندم في الغبطة ، والحسرة في السرور ، والفشل في النجاح ، والكراهية في الحب ، والغضب في الانشراح ، والبكاء في الضحك ، والحرمان في الاشباع ، والقيد في الحرية . . . إن الذات حينئذ عاكسة واسقاطية تلون العالم ويلونها .

إن الألم لا يقاس بأعراضه فقط ، وإنما بما يخلفه في الجسم من أثر يحس بالحاسة الداخلية ولا يدرك بالحاسة الخارجية .

إن الشخصية في جميع مواقفها ، سواء في أحلام اليقظة أو أحلام النوم ، أو في سلوكاتها شخصية مأساوية إنتصاب ، في المواقف التي تشترط الاختيار ، بالقلق ، والحيرة ، والتردد ، والترجح ، والتذبذب في اتخاذ القرار . ولرسمها بعمق ، ينبغي الذهاب بعيدا في أدغال نفسها بحيث تبدو في حالة لا هي بالسوية ولا هي بالمنحرفة ، لا هي بالعاقلة ولا هي بالمجنونة .

في حياتنا الواقعية لا نعرف بداية الجنون من نهايته ولا نهاية العقل من بدايته .

إن الواقعية هي رسم الشخصيات وهي مضطربة في اطمئنان ، وحائرة في استقرار ، مشروخة في انسجام ، تتكلم بعقل عاطفي ، وتتحدث بعاطفة عاقلة ، وتحلم في وعي ، وتعي في حلم ، وتتصرف بحكمة وتهور في ذات الآن بحيث تستدعي سخرية القارىء أو تعاطفه . تمتزج في خطابها لغة العقل بلغة الحلم ، ولغة الايديولوجيا الرسمية بلغة الطبيعة والاحساسات ، والرغبات الدفينة بالهواجس والكوابيس النابعة من الخوف ومصدره والتي تطفو على سطح الوعي من حين لآخر . إن توظيف هذه الأبعاد يخضع لما يريد الروائي ابرازه ، والقضية التي يرغب في طرحها حيث يلزمه الاقتصاد في المحل الذي يستوجب ذلك ، ويسهب في مكان الاسهاب كي تتلاشى ، بصفة نسبية ، الحدود بين العقلانية والجنونية . فإذا كان قصده ابراز العقلانية وفضحها ، فهو سيسهب في تسجيل مظاهرها التي تتمظهر في اللغة وسيقتصد نسبيا في الجنونية التي لا يوظفها إلا لتأكيد العقلانية كبعد نقيض . أما إذا كان يرغب في ابراز المسار الجنوني للشخصيات ، فإنه سيطنب في هذه ويقتصد في تلك ، ولن يستخدم من العقلانية سوى العناصر التي ستبرز الجنونية بجلاء ، ولن يترك أي بعد من الأبعاد النفسية في الخفاء ، أو أي بعد من الأبعاد الانسانية في زاوية النسيان المظلمة . لا بد أن يكتنف الغموض الوضوح الى حد ما والعكس في الرؤية بحيث تبدو الأشياء الواقعية والمحسوسة متداخلة بالأشياء الغريبة المتخيلة الى أن تغيم الحدود بين ما هو غرائبي وما هو واقعي ، وحتى ينصهر خيال حلم اليقظة بخيال حلم النوم ، وخيال الوعي بخيال اللاوعي ، والى أن يتداخل العادي بالعجيب ، والمألوف بالخارق .

تحتاج البنية الروائية الجنونية الى رسم التناقض والصراع سواء في الذات الواحدة أو باضافة الشخصية النقيض للشخصية الاطروحة بغية تحقيق الدرامي ، والميلودرامي ، والدياليكتيكي . يتوزع الشخصيات ، في هذا النوع الروائي ، اليأس والرجاء ، الأمل والألم ، النوم واليقظة ، القوة والضعف ، الحذر واللامبالاة ، الايجابية والسلبية ، الحركة والجمود ، الفعل النظالي التقدمي ، والرجعي ، إرضاء النفس ومجاهدتها ، الأنانية والروح الجماعية ، الأنا المؤدلج والأنا اللامؤدلج ، الحب والكراهية ، الشباب والشيخوخة ، القدرة والعجز ، توفر الامكانيات وعدم توفرها ، الأنا ـ الطبيعية والأنا ـ الايديولوجيا ، المعرفة والجهل ، الوعي وعدم الوعي ، الماضي والحاضر ، القيم البالية والقيم الجديدة ، الثقافة التقليدية والثقافة الحديثة ، أخلاق نضالية وأخلاق مثبطة ، المنطقي والفوضوي ، القبول والرفض ، الميز والمساواة ، الفقر والغنى ، الوحشية والانسانية ، القناعة والجشع ، الحرية والعبودية . . . إذا كانت شخصية ما بلا طموح ، ولا غاية ، ولا هدف تضاف اليها الشخصية النقيض كي تخرجها من عزلتها ، وخمولها ،

وصمتها ، ولا مبالاتها ، وكي تنغص عليها حريتها ، وتعرقل مشروعها ، وتحرمها من متعتها ، ولذاتها ، وتزعج راحتها ، وتعكر صفوها ، وتمزق بصرختها سكونها ، وتحدث تحولا في نفسها . ومن الممكن أن يحدث العكس فتقع جدلية التأثير والتأثر بين الشخصيتين . وتتميز الشخصيات عن طريق الاختلاف ، وامتداد بعضها في بعض لا يعني الفناء فيها .

إن البنية الروائية الجنونية تجمع بين النقيضين سواء على الصورة الأولى أو على الصورة الثانية . ففي الصورة الأولى نجد شخصية مبالية الى جانب شخصية لا مبالية أو العكس . ولا فرق بين الصورتين إلا في تغليب شخصية على أخرى وفق الرؤ ية التي يريد الروائي أنسنتها ، وتشخيصها ، وحسب الاشكالية التي يريد التعبير عنها بطريقة محايثة للبنية الروائية بإكمالها . ومادام الواقع لا يرحم الأشخاص ، فما جدوى التحيز لاحدى الشخصيات الروائية التي توهم بالواقع ؟

تساق الأحداث لتعترض سبيل الشخصية ، وتمتحنها ، وتكشف عن نفسيتها ، وعن الموقع الذي تنهض منه ، والموقف الذي تتخذه إزاءها ، وتنوع الخطاب الذي يصدر عنها ، والذي تتفرع منه خطابات أخرى تشكل لحمة العرض الروائي بتلون صيغها ، وتنجم عنه دلالات تعبر عن آراء ، وأفكار ، ووجهات نظر ، ورؤ ية الى العالم ، وسلوكات دالة على الاقبال أو الأحجام ، والتحمل والرفض ، والاقتحام والهروب .

عندما تغرق سلطة الخطاب الواعي في سبات عميق ، تستيقظ سلطة الخطاب اللاوعي ، خطاب الحلم الحر حرية طبيعية ، خطاب الأنا الباطني البرىء براءة الطفل ، والعامل في صمت ، والذي يستغل فرصة نوم الوعي السانحة ، ليعبر عن وجوده وعن رغبته في اشباع الرغبة . إن وجود الأحداث الماضية أو الراهنة أو المستقبلية هو الذي يفضي بالشخصيات الى ربط علاقات مع باقي الشخصيات من مختلف الأعمال ، والهويات ، والمستويات ، ومجالات الحياة المهنية ، والحرفية ، والصناعية ، والادارية ، والسياسية ، والعسكرية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والثقافية ، والتقنية ، والفنية ، والجمالية ، والتعبيرية . . .

لا ينبغي للأحداث أن تخضع للسببية الصارمة الواضحة ، وللعقلانية المتجاوزة لمنطق الطبيعي في الانسان ، ومنطق القلب ، والخيال ، والحلم .

العرض كخطاب :

أ ـ بنيته الزمنية :

إن البنية الروائية الجنونية لا تخضع ، كما هو الشأن في البنية الروائية العقلانية ، للمنطق الشديد في تعاقبية الأزمنة الكرونولوجي : ماض ، حاضر ، مستقبل ، وإنما تخضع لمنطقها الداخلي ، ووفق الأعماق النفسية للشخصيات والسارد ذي « الرؤ ية مع » التي تفلت ، بحثا عن حريتها في التمظهر وممارسة الحضور ، من قيود العقل الكابت والقامع ، ومن الوعي الذي لا يعد سوى جسر الذات الى العالم الخارجي . وبهذا التحرر ، أو المحاولة في التحرر التي ينبغي للكاتب ، أن يساعد عليها عبر شخصيته أو شخصياته ، وبعد تحرير سارده ، وتحرير الشخصيات من السارد المستبد بالكلمة ، وبالفكرة ، وبالتواجد في كل مكان وزمان ، كانت البنية الروائية العقلانية تقتصر أحيانا على زمن أو زمنين :

١ ـ ماض .

٢ ـ ماض ، حاضر .

في البنية الروائية الجنونية ، تتداخل الأزمنة حسب المواقف التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها وبموضوع الرغبة ، أو بالمانع فينعكس أثرها في لا وعي الشخصيات ، ويعبر هذا اللاوعي عن نفسه في مواقف أخرى تالية من حيث الترتيب الزمني ، فتحضر المواقف الماضية في لحظة المواقف الراهنة . هكذا تتكسر خطية الترتيب الزمني العقلاني الذي يعرفه العرض التاريخي أو مايشبهه من الأجناس الروائية ، وينزاح عنه العرض الروائي الجنوني الحر ، والذي يتلاعب لعبا أقرب الى العقل بالأزمنة لتطابق لا عقلية نفسيات الشخصيات العاقلة ، ورؤيتها الى العالم التي هي في صراع مستمر مع رؤية الذات الباطنية والطبيعية ، والواقعية في وعي أو غير وعي . وعلى هذا الشكل تتعدد طرائق توظيف الأزمنة ، وتتيح للكاتب امكانيات واسعة في التشكيل القصصي والأسلبة الروائية . وهذا التوظيف يتموقف من العقل ، والوعي الحاد ، والقصدية المنطقية الفوقانية والتي لا تطاق ، ليواكب الحالات النفسية التحتانية التي تنهض من موقع مأساوي توجد فيه الشخصيات حسب الظروف والملابسات ، وحسب ما يتغياه الروائي من وجهة نظر تعبر عنها البنية الروائية كلها .

من الممكن أن تتخذ طرائق توظيف الأزمنة الأشكال الآتية :

١ ـ حاضر ، ماض ، مستقبل .

٢ ـ حاضر ، مستقبل ، ماض .

٣ ـ مستقبل ، ماض ، حاضر .

٤ ـ ماض ، مستقبل ، حاضر .

٥ ـ مستقبل ، حاضر ، ماض .

وعلى هذا النحو يتفاوت أو يتطابق زمن الكتابة وزمن القصة في البنية الروائية الجنونية . وفيها يمكن أن تتصل وتنفصل الاسترجاعات القريبة أو البعيدة بـ/ عن الاستباقات القريبة أو البعيدة ، والفلاش باكاب/ عن تيار الوعي . بهذه الطريقة يمكن لليل أن يتداخل بالنهار ، والشروق بالغروب ، والمساء بالصباح ، والصيف بالشتاء ، والربيع بالخريف ، والساعة باليوم ، واللحظة بالفترة ، والدقيقة بالسنة ، والهنيهة بالأعوام ، والزمن الذاتي بالزمن الموضوعي ، والزمن النفسي بالكوني . إن للبنية الزمانية علاقة وطيدة وبنيوية بباقي مكونات الخطاب الروائي ، وبالكيفية التي تشتغل بها . لا يعني هذا البتة أن يوظف الروائي بوعي حاد هذه الطرائق بقصدية موغلة في الصرامة الرياضية المعقدة ، وبعيدة عن القصة ، وبشكل لا يتناسب معها ، وإنما يعني انسجام هذا التوظيف ، بطريقة أو أخرى ، أو كلها دفعة واحدة بصورة نسبية ، مع القصة ودلالتها المحايثة للبنية الروائية السهلة ، والواضحة الأطروحة ، والترتيبة ، وخلق قروئية صعبة لا تعطي دلالتها بطريقة يسيرة .

إن البنية الروائية الجنونية شبيهة بالمرأة الجميلة المتمنعة .

لن يتأتى هذا الهدف السامي إلا باخفاء كبير لحضور الخيط السببي الرابط الى حد بحث الغياب على الحضور ، وجري الحضور وراء الغياب ، وفسخ الميثاق القديم مع القارىء التقليدي الذي تعود على الترتيب المنطقي الخطي والتسلسل التتابعي الكرونولوجي للازمنة ، وعقد ميثاق جديد مع القارى الحديث الذي تعتبر قراءته لعمل روائي ما بناءً جديداً له وكأنه يعيد كتابته مع الروائي نتيجة استحواذ الكاتب على انتباه القارىء بتكسيره خطية الترتيب الزمني التقليدية . . تختلف البنية الروائية الجنونية عن البنية الروائية العقلانية بالحضور الشبه فوضوي لكل الازمنة .

ب ـ بنيته الفضائية :

إن الشخصية في إدراكها للاشياء ، وفي تذوقها لها ، وشمها ، ولمسها ، وسماع ألحانها ، وأصوات الكائنات ، وأنغام بعض الحشرات ، وأناشيد بعض الطيور وأغاني الانسان ، وهدير البحر ، وزفير الرياح ، تتلاشى لديها التخوم ، فتتقاطع الاشياء ، وتتداخل الفضاءات ، وتختلط الأماكن إذ يغدو المنزل كالادارة ، والادارة كالمنزل ، والسكن كالمعمل ، والمعمل كالسكن ، والبيت كالمدرسة ، والمدرسة كالبيت ، والشقة كالجامعة ، والجامعة كالشقة . .

هذه هي الحياة الحقيقية والواقعية في كل المجتمعات الانسانية . فالناس من كثرة حبهم لأعمالهم ، وشغفهم بمهنهم ، وهيامهم بأفعالهم ، وتقديسهم لانتاجاتهم الصناعية والفنية الى حد العبادة ، لايميزون بين منازلهم والاماكن التي يعملون فيها . فالسكن امتداد لمقر العمل والعكس .

إن الشيء يمتد في الشيء

الشيء امتداد للانسان والانسان امتداد للشيء .

هناك علاقة جدلية بين المدينة ، والشارع ، والمنزل ، ومقر العمل ونفسية الشخصيات ووضعهم الاجتماعي . إن اللبَّاس ، والمكان وأشياءه تتغير بتغير المزاج الذي تستجليه البنية الروائية الجنونية في كل تمظهراته كالفرح والحزن ، والخوف والجرأة ، والمبادرة والانتظارية عن طريق رسم سلوك الشخصية التي تقوم بحركة ، أو إماءة ، أو إشارة ، أو كلام ، أو صمت ، أو فعل ، أو جمود . . . إن للحالات النفسية ، والشعورية اثراً لايستهان به على الخيال الاستذكاري ، والتصويري ، والتركيبي ، والتأليفي ، والانشائي ، والتصوري ، والتخييلي الذي يؤثر بدوره في نظرة الشخصية الى الأشياء والمحيط ، وعلى إرادتها ، وقدرتها ، ومعرفتها ، وتفكيرها ، وتعبيرها ، وجماليتها ، وفلسفتها . إن تصوير ذاتية الشخصية من خلال الأشياء في لحظة معينة ، ورسم نظرتها الموضوعية أساسي في كل بنية روائية .

يعدّ الفضاء بالنسبة للشخصية ضرباً من المجاز .

إن الاضافة التي تضفيها البنية الروائية الجنونية لتحديث الخطاب الروائي العربي ، ولاحداث التحول ـ ولا نقول القطيعة ـ هو أنها حاولت النفاذ الى أعماق النفس لرصد حركاتها المعقدة ، ومساءلتها ، وإقامة الحوار معها ، وإثارة الجدل حول أسباب الخفاء والتجلي ، والصمت والبوح عن / بما يختلج في دواخلها ، كي تلقي الأضواء على غياهب

عالمها الباطني المنسجم مع الموقف الذي يهدف الروائي الى إبرازه في شتى صوره ، ودون أن يغفل ثورة الباطن على الموقف ، المفروض على الذات تلك الثورة التي يمكن أن تفضي بالشخصية الى التعديل من موقفها فيقع التحول . والإبراز يكون إما للتعظيم أو السخرية أو الفضح بعد القبض عليه ، والامساك بتجلياته التي تتمظهر باللغة / الاشياء ، ولبعث القلق والكراهية ، والرفض في نفسية القارىء لفشل الشخصية في إتمام الفعل الذي أصبح القارىء ، بعد النهاية ، يرغب في إتمامه بعد أن كان موقفه منه موقف الحياد ، بوعي أو دون وعي منه .

إن الداخل هو بؤرة الخارج .

إن العالم النفسي هو الذي يحتضن الركام أو التراكم المعرفي للشخصية ، ويختزن أثره على الذات ، ورد فعلها الصامت الناطق . إن ما يحدث في الذات الباطنية هو الواقع الحقيقي والذي يعرف أحيانا بما وراء الواقع . إن ما يعتمل فيها لشبيه الى حد بعيد الآفاق بشاشة السينما عندما تسقط عليها صور فيلم صامت عجيب ، ذي لغة مكتوبة غير منطوق بها ، وخارق للسائد ، تختلف فيه أحجام ، وأشكال ، وألوان ، وأصوات ، وروائح الاشياء عن المألوف ، وتحقق فيه الرغبات وتشبع الحاجات بشكل غريب ، وبديع ، ولذيذ . إذا انتاب الذات خوف ، أو فرح ، أو قلق ، أو حزن ، وأمل ، فإن موضوع هذه الاحساسات يتخذ صورا ، وأصواتا ، وملابس ، وروائح ، وأذواقا لم نتعود عليها . إن للجمال والبشاعة في الحلم معايير خاصة . إن للعالم الباطني منطقه الخاص وهو ما نسميه الجنون . ما الجنون ؟

إن الجنون هو الحالة التي يتعطل فيها ، الى حد ما ، عصب الوعي ، أو الوعي الجمعي ، أو الأنا المؤدلج ، والرقيب الذاتي ، أو الهو ، ويبقى عصب اللاوعي ، والأنا اللاموْدلج الذي لا يتعطل الا بتعطل الجسم لارتباطه به ارتباطا حميا ، ولعلاقته المتينة بالبنية الجسدية الطبيعية ، يشتغل الى جانب الوعي الذي يعمل حينئذ بطريقة ضعيفة وشبيهة بالطريقة التي كان يعمل بها اللاوعي ـ أو الانا اللاموْدلج ـ عندما كانت سلطة الوعي او الانا المؤدلج تمارس عليه بصورة قمعية وكابتة .

الجنون مرادف الحكمة ، والوعي الممكن ، والفلسفة .

إن إبداعية ، وواقعية البنية الروائية الجنونية هي تسجيل الجنون في رومانسيته الواقعية ، وواقعيته الرومانسية ، وفي مثاليته المادية ، وماديته المثالية ـ ومعرفة بتعددية لغته ، وابتكار للغة جديدة لمواكبة تمظهراته وللتعبير عن تجلياته الخارقة . إنها لحظة القبض على الذات وهي تمارس جنونها .

مادام العقل الباطني ، والحدس ، والخيال الذي تذكيه نار الاحساس وحرارة العاطفة الداخلية الجامحة تشكل بعدا من أبعادنا النفسية ، فإن الواقعية كمنهج في الابداع الروائي ، هي عدم إغفال هذا البعد ، وعدم ترك البعد العقلي يطغى عليه ، أو يطغى أحدهما على الآخر ، إلا بنسبة تبرز العقلانية الجنونية ، أو الجنونية العقلانية . إن الذات المجنونة العاقلة أو العاقلة المجنون إذا خرجت الى البحر الخالي بدا لها مكتظا بالناس ، والشارع المكتظ خلاء ، والغاب مدينة ، والمدينة غابا ، والقفر حديقة ، والحديقة قفرا ، والعربة قطارا ، والقطار عربة ، والصحراء رياضا ، والرياض

صحراء ، والوحش إنسانا ، والانسان وحشا ، والمدينة سلطة وقوة ، والسلطة والقوة مدينة ، والطبيعة صديقا ، والصديق طبيعة ، والمنزل سجنا ، والسجن منزلا ، والمستشفى مقبرة ، والمقبرة مستشفى . . .

أن الأشياء / اللغة في البنية الروائية الجنونية هي سيميائية الرواية . والقارىء هو الذي يدرك ، بعد تفكيكه لها ، هذه السيميائية . وعلى الروائي أن يوسع مداركه ، ويغني ثروته اللغوية ، ويبدع في اللغة ليتسع تبعا لذلك مجال التعبير عن الأشياء التي طال السكوت عنها . لا لغة للمسكوت عنه . إن بيت المؤدلج يختلف عن بيت غير المؤدلج ، وشقة المكبوت مغايرة لشقة الذي أشبع حاجاته ، وكوخ الفقير لايشبه في شيء قصر الغني . فالاواني ، والأثاث ، والكتب والصور ، والأدوات تختلف من شخصية الى اخرى وتعكس نفسيتها ووضعها الاقتصادي والاجتماعي ، والفكري والايديولوجي . فعندما يعرض السارد ، أو الشخصية الساردة والشاهدة أو الشخصية الممثلة أواني وأثاث بيت ولباس شخصية ما ندرك حالتها الشعورية ، وخلفيتها الفكرية . ومستواها الثقافي ، وركامها أو تراكمها المعرفي ، ونوع الخطاب المهيمن عليها . فعندما « نجد » مثلا صور وأقوال شخصيات مرجعية تاريخية ، وكتب دين ، وقانون ، وفقه ، وتشريع ، وأدب قديم ، وسيرة من سير الخلفاء الراشدين ، أو الفقهاء ، أو السلفيين ، ندرك أن الايديولوجيا الرسمية متحكمة في / ومشكلة للبنية الذهنية للشخصية أو السارد . وعلى النقيض من ذلك عندما « نعثر » على صور ، وأقوال شخصيات مرجعية كماركس ، ولنين ، وكتب في المادية التاريخية والمادية الجدلية ، والفلسفة الوجودية ، وشعر الرفض ، وقصة ألف ليلة وليلة ، وموسم الهجرة الى الشمال ، والخبز الحافي ، والخمرة ، وصور الجنس ، والحب ، واللوحات الفنية الرائعة ، والاغاني النضالية ، وكتب العلوم الطبيعية المختلفة ، ندرك إيديولوجية الشخصية النقيض المستقلة . يمكن أن تتجد الايديولوجيتان أشكالا متعددة ولانهائية ، وتجعلان من الذات الواحدة ميدانا للصراع . يتحتم على البنية الروائية الجنونية أن تعمق الصراع في الذات الواحدة ، بمعرفتها مستعينة في ذلك بمختلف العلوم وشتى الفلسفات . وأفضل تعميق للصراع ماكان مؤنسنا ، ومشخصا في عدة شخصيات تتصارع .

الموضوعية في البنية الروائية الجنونية الديونيزوسية هي إبراز الذاتية والموضوعية للشخصيات .

لن يتأتى هذا إلا بمعرفة الانسان العربي في سلوكاته اليومية ، وفي علاقته بالانسان الغربي ، معرفة ممكنة تستقصي كل أبعاده النفسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية ، لامعرفة ناقصة مختزلة من طرف الايديولوجيا الرسمية كالتي نجدها في بعض رواياتنا حيث تشرب الشخصية مثلا ولا تبول ، أو تأكل دون أن تفرز على السرير أو غيره ، أو في المرحاض أو في مكان آخر ، أو تحب دون أن تمارس الجنس . فإذا منعتها الايديولوجيا ، فهي تمارسه في الحلم أو في الخفاء . بخلاف الرواية الغربية التي تستحوذ علينا لمعرفة الروائي الواسعة ، ولتعبيرها عن اللامعبر عنه عندنا ، الشيء الذي يحقق عندها ، وتحرم منه روايتنا ، لذة النص . وحتى عندما نحاول تقليدها في روايتنا نشوه العملين الروائيين معا .

ج ـ مظاهره :

إن السارد في البنية الروائية الجنونية ذو منظور سردي يتراوح بين « الرؤية مع » ، و « والرؤية من خلف » و « الرؤية من الخارج » ، ويقتضي منه الامر أكثر مايقتضي أن يختزل « الرؤية مع » ، و « الرؤية من الخلف » ما أمكن

كي يفسح المجال واسعا أمام « الرؤية من الخارج » . وعمل كهذا سيجعله أبعد من الذاتية ، ومن أناه الاستبدادي ، وسيلقى سوطه اللاهب المتجلي في صوته الاحادي ، ومن ثرثرته المملة لرتابتها ، ومن تدخلاته التي لاتراعي أدب مجالسة الشخصيات ، ومن عرضه الذاتي التلقائي ، وأقرب الى الموضوعية التي تتغيا الحوارية إن على مستوى السرد ووظيفة السارد السردية والاعدادية والمثلية ، ووظيفته في المراقبة والتسيير ، أو على مستوى المشهد والعرض . إن احترام قواعد منادمة الشخصيات يتيح لها حرية الاعراب والتعبير عما تشعر به ، وفيما تفكر فيه في حوار وجدل جدلي أو جدالي عنيف لابراز الغضب لايمان الروائي بتعددية الاحساسات والانفعالات ونسبية الافكار ، والآراء ، ووجهات النظر ، والمعرفة ، والقدرة ، وبتعددية الاصوات في استقلال الشخصية من سلطة السارد واستبداده . على السارد أن يستقل بدوره من الكاتب المجرد . إن أنسنة الفكرة تتم باستخدام كل الاسماء ، وكل الضمائر ، وكل الاشياء ، وكل تمظهرات الفكرة ، وتتم الحوارية باستعمال كل اللغات الاجتماعية والنفسية بحيث يغيب أنا السارد في ثياب أنا الشخصية الساردة الشاهدة ، أو أنا الممثل ، وفي الـ « نحن » ، والـ « أنتم » الذي يعني الـ « نحن » والـ « هم » .

كانت وجهة نظر السارد تسرد ، في البنية الروائية العقلانية ، بضمير الغائب أو بضمير المتكلم . وكثيرا ما كانت تتنافر أو تتناغم مع وجهة نظر الشخصية ، فبدل أن نستمع الى العرض الذاتي للشخصية ، كنا نستمع الى العرض الذاتي للسارد . يوظف كثيرا من الروائيين ضمير الأنا السارد الشاهد الذي يختلط الى حد الاندماج الغامض بانا السارد الممثل . وهذا التوظيف محفوف بالمخاطر ويفضي الى الالتباس ، والتعمية على القارئ لها . ينبغي التمييز الدقيق بين الأنا السارد ، والأنا الشخصية الساردة الشاهدة ، والانا الشخصية الممثلة ، وبين السرد خارج ـ قصة hétérodiegetipue والسرد داخل ـ ho,odiégétipue في الرواية بضمير الغائب وضمير المخاطب والرواية بضمير الأنا . إن السرد خارج ـ قصة يتبلور في ثلاثة أصناف سردية حسب تصنيفية لانفيلت [1] :

١ ـ الصنف الاعدادي auctoriel . ويتجلى عندما يقع محور التوجيه في السارد لافي الممثلين . إذا يتوجه القارىء في العالم الروائي حيثما توجه السارد كمعد auctor للعرض .

٢ ـ الصنف المثلي actoriel ويتجلى عندما يحصل العكس أي عندما لايتطابق محور التوجيه مع السارد ، وإنما يتطابق مع الممثل .

٣ ـ وفي النهاية يتعلق الامر بصنف سردي محايد عندما لايشتغل لا السارد ولا الممثل كمحور للتوجيه ، وهنا تبدو الحركة الروائية ، مادامت لاتعبر عن الوعي الذاتي للسارد أو الممثل ، وكأنها مسجلة من طرف كاميرا .

٤ ـ يمكن منطقيا أن يمتزج محور توجيه السارد بمحور توجيه الممثل . وعلى هذا النحو يختلط الصنف السردي الاعدادي بالصنف السردي المثلي .

---

(١) ـ جاب لانفيلت « محاولة في التصنيفية السردية » وبط : جوزي كورتي باريز ١٩٨١ ص : ٣٧ ـ ٣٩ .

إن السرد داخل قصة يستبعد الصنف السردي المحايد . وهنا يتعلق الامر بشخصية ساردة وبشخصية ممثلة ، ولن نجد حينئذ سوى محورين ممكنين للتوجيه ، يطابقان الصنف السردي الاعدادي والصنف السردي الممثل . وفي هذه الحال فالمزج بين محورين للتوجيه لاينتج صنفا سرديا ، بل خليطا من الاصناف السردية إعدادية وممثلية .

والبنية الروائية الجنونية تمزج في السرد ـ خارج قصة والسرد داخل قصة ـ بين السرد بضمير الغائب والسرد بضمير (الانا) أو (الأنت) ، أو تقلص من الصنف السردي الاعدادي الخاص بالسارد العالم بكل شيء ، وتفسح المجال أمام الصنف السردي الاعدادي الخاص بالشخصية الساردة والشاهدة حيث الانا سارد ومسرود ، والمنظور السردي أحادي الرؤية ، والصنف السردي الممثل حيث المنظور السردي متعدد الرؤية وحيث الأنا يتكلم عما يفكر فيه ، وعما يحس به .

د ـ أنماطه :

ينبغي أن تبرز في هذا الجنس الادبي الجديد ، أقوال الشخصيات ، وآراءها ، ووجهات نظرها عن أفكار وإحساسات غيرها ، وعن الاشياء ، والاحداث وتختفي قدر المستطاع أفكار وإحساسات ووجهات نظر السارد ، وتدخلاته ، وتظهر بجلاء نفسيتهم ، ودواخلها ، وذاتيتهم ، وموضوعيتهم عن أنفسهم وعن باقي الشخصيات ، وحول الاشياء وعلاقتهم بها ، وفي اللغة ، وفي الكلام ، وفي طريقة التعبير ، وحول قدرتهم ، وإرادتهم ، وذوقهم ، ومعرفتهم ، وأحكامهم القيمية المعيارية ، وحول الاحداث بحيث يحس المسرود له وكأنه يشاهد مع الشخصية الشاهدة أو يشارك الشخصية / الممثل الحياة على خشبة المسرح الروائي .

لايجوز تحويل البنية الروائية الى بنية مسرحية رغم وجود عناصر مسرحية فيها . تبتدىء الرواية من حيث تنتهي المسرحية والعكس .

لابد للسارد أو للشخصية الساردة الشاهدة من الوصف ، والسرد ، وترتيب الاحداث وفق شعرية البنية الروائية الجنونية التي تخول للروائي شعرية متميزة وأعمق ، وأكثر علمية وموضوعية من شعرية البنية الروائية العقلانية وإن كانت الاولى تحتفظ ببعض مكونات الثانية الثابتة ثبات واستمرار الانسان في الوجود كالشخصية ، والممثل ، والسرد ، والوصف ، والحوار ، والزمان والفضاء ، واللغة التي تتشكل ، وتتنوع تعابيرها ، وتتجدد ألفاظها الى مالانهاية دون أن تقضي عليها في العرض والقصة اللذين يعدان أيضا من الثوابت .

إن العرض الذاتي التلقائي في البنية الروائية الجنونية أقوى من العرض الذاتي المجلوب « والمسردن » الذي يكاد يختفي أو سيختفي بالتدريج أو يتحول الى خطاب شخصية حول أخرى . يغلب طابع الحوارية على هذه البنية سواء على مستوى العرض أو على مستوى الحوار الشيء الذي يتيح للشخصية الشاهدة أو الممثلة درجة أعلى في محاولة التفلسف أو طرح تساؤلات حول الاحداث ، والآراء ، والافكار ، ووجهات النظر ، والمواقف ، والاوضاع ، والتموقفات والتموقعات ، وحول أثر الاحداث في النفسيات ، والاختيارات ، وحول الخطابات المتعددة ، والمتنوعة ، وبإيجاز حول الطبيعة والانسان .

في البنية الروائية الجنونية تذوب الحدود بين الأجناس الادبية إذ يتداخل في النسيج الروائي-الخبر ، والحكاية والخرافة والقصة والحكمة ، والمثل والاقصوصة ، والسيرة ، والمقالة ، والشعر ، والمسرح ، وتتعدد الأوجه البلاغية الشعرية والنثرية المعروفة ، والتي تبدعها البنية الروائية الجديدة ، والتي يجب رصدها وتحديدها بمصطلحات إجرائية جديدة ، ومفاهيم عملية تضبط سيرورتها وصيرورتها نتيجة تداخل الخطابات الذي تتولد عنه بنيات تعبيرية انزياحية تخرق العادي وتنحرف عن المألوف ، فتكثر الصور ، والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة ، وتبتكر مفردات وجملا ، وتشتق أسماء ، وتحدث تصحيفات تجنيسية ، وا شتقاقات لغوية للتعبير عن المواقف المأساوية والرؤ يات اللامعبر عنها ، وترصد المفارقات اللغوية التي تحطم ثنائياتها .

أما الأساليب في البنية الروائية الجنونية فهي تتنوع ، وتتلون ، وتتشكل صيغها ، وتتدفق تدفقا لايخضع لقانون سوى القانون الداخلي للنص الروائي الجنوني ، ولايخضع فيها التركيب لمعايير لاتزال تتحكم في الصياغة التقليدية رغم ما حققته من جدة في التناص المتعدد الاوجه والتي يستحيل حصرها . في هذه الاساليب تتلاشى التخوم بين العبارات ، والجمل ، والتراكيب ، وتنهار الجدران بين الصيغ ، ويهجم الهذيان على الكلام العقلي والعكس ، والسرد على الحوار ، والحوار على السرد ، والحوار على العرض ، والعرض على الحوار واللغة الذاتية على اللغة الموضوعية ، واللغة الوصفية على اللغة المعيارية ويتصارع الوصف والسرد في حلبتها .

لقد تحققت الحداثة أكثر ما تحققت في البنية الروائية الجنونية كجنس أدبي وجودي يستهدف المعرفة الممكنة للانسان العربي في وجوده الراهن ليعرض ذاته ، وليعدل من سلوكه ، ومن واقعه الذي تعكسه له هذه البنية الى حد ما ، وليستشرف مستقبل الوجود الانساني الذي يطمح الى حرية مسئولة . تتغيا البنية الروائية الجنونية تحديث الخطاب الروائي العربي ليواكب مسار الانسان العربي في مظهره الخادع وليدرك ذاته في جميع أبعادها والتي تمظهرها اللغة الحاضرة واللغة الغائبة ، وليتموقف من الايديولوجيا التي تمنعه الى حد الختق عن ذكر خالجة من خوالجه النفسية ، وليغير ما بداخل هذه النفس كي تتغير الاشياء من حوله . وبتفاعل الذات والاشياء ، ستحول الاشياء بدورها هذه الذوات ، وتخلصها من مظهرها الزائف الى كينونتها الحقيقية .

***

المصادر

1. Michel Foucault "histoire a l'age classique" . TEL, Gallimard 1972.
2. Michel Foucault "L'ordre du discours" Ga&llimard. 1971.
3. Tzevetan Todorov "Les categories du recit" in L'analyse structurale du recit. ed. Points 1981. p. 131.
4. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. "Poetique du recit. ed. Points 1977.
5. Jaap Lintvelt "Essai de Typologie narrative Le "point de vue." Theorie et pratique". Ed. Jose Corti. Paris. 1981.

شخصيات وآراء

المسرح التحريضي
الإثارة والدعاية

أحمد العشري

مسرحية الدعوة الى التمرد (Agit-Prop) ، والمصطلح الانجليزى مشتق أصلا من كلمتين : هياج أو اثاره ـ Agitation ودعاية ـ Propaganda ويطلق على نوع من المسرحيات التى ظهرت في اوربا وأمريكا في أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، وتدعو الى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسى ، والمسرحية الدعاوية Propaganda Play « هى المسرحية التى تهدف التأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة غالبا ما تكون سياسية ولا شك ان النهاية والحاصل التأثيرى في المسرحية الدعاوية يؤكد الفكرة المبشر لها » .[1]

ولم يكتف الدكتور عبد العزيز حموده ، بالقول بأن المسرحية الدعاوية ، أو أدب الدعاية تقتصر رسالته على الناحية السياسية فقط ، بل أضاف النواحى الاجتماعية والدينية ، فأدب الدعاية هو « نوع من الكتابه يدعو فيه المؤلف الى آراء وفلسفات بعينها ، سواء كانت هذه الأراء سياسية أو اجتماعية أو دينية ، وهو وسيلة من وسائل تنوير الأذهان وتوعية القارىء واثارة اهتمامه بمشكلة أو فكرة معينة »[2] .

فالمسرح السياسى التحريضى ، هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا من تلك الحالة ، وهذه « الدراما التحريضية موجهة الى مجموع المتفرجين ككل ، لا الى أفراد ، ولذا كان على الممثل ان يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره »[3] ، ولقد كرس المسرح السياسى التحريضى أعماله للدعاية التحريضية ، وليس المقصود بالتحريض هنا هو مجرد حفز الهمم « انه عملية تحريك ، عملية نقل الى حيز

(١) د / ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ ـ مصطلح رقم ١٦٧ ـ ١٦٥) ص ٢٦٦ ـ ٢٦٥ . وانظر : (جون جاسنر المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشبه (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) ص ٩٠

(٢) د / عبد العزيز حموده ، « رسالة امريكا ، امريكا البيضاء » ، مجلة المسرح ، السنة الاولى ، العدد السابع (القاهرة : يوليو ١٩٦٤) ص ٧٣

(٣) د / نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري (القاهرة : دار المعارف ١٩٧٦) ص ١١٣ .

الفعل . ومسرح التحريض كان يمثل ذلك الشكل من الدعاية الذى يقود الى الفعل » .[٤]

والواقع أن كل التجارب المسرحية توجد في مكان ما بين قطبى الدعاية الخالصة والفن الخالص ، ومن حيث أن كل الأعمال المسرحية تنطوى بصورة مباشرة أو غير مباشرة على دلالة اجتماعية وأنها تمهد السبيل أمام (الفعل الاجتماعى)[٥] أو تعطل مساره فلا بد اذن من اشتمالها على بعد دعائى ، وعلى العكس من ذلك طالما أن كل دعاية تستخدم شكلا من أشكال الأخبار يبتعد تماما عن الشكل الوصفى (الذى لن يكون بمثابة دعاية في هذه الحالة ، بل يدخل في النطاق التعليمى البحت) فلا بد لها اذن من إبداء بعض السمات المميزة للفن ويرى هنرى ليسنك أن هناك وجهين متمايزين أو مستويين مختلفين للقيمة الاجتماعية ، فيما يتعلق بالحكم على المادة المقدمة :

أحدهما يتسم بطابع دعائى أكثر وضوحا ومباشرة يقدم تحليلا للشروط الاجتماعية وبحثا - سواء على نحو مباشر أو ضمنى - على أن نكون فعالين اجتماعيا . وتتمثل قيمة النوع الأول في تأثيرها المضفى للطابع الانسانى على ثقافة فترة ممتدة من الزمن .

أما النوع الثانى فتتمثل قيمته في أدائه لمهمة تطوير ملكة الفهم الاجتماعى المباشر وفي درجة نجاح العرض الدرامى في دفع المتفرجين الى اتخاذ موقف فعال وحاسم بنا على هذا الفهم .[٦]

ولا بد لكاتب المسرح السياسى الدعائى من التأنى والبحث في جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من الدعاية أداة قوية لاثارة الرغبة في التغيير والا يكون الأساس هو اثارة الشغب ، وبذلك يحكم على عمله بالجمود وانحطاط المستوى والفاعلية ، وقد « كان هناك دائما نموذج من نماذج الأدب مهتم بالقضايا السياسية اليومية بطبيعة الحال واننا لنأمل ان يستمر وجوده ، وليس هنالك من سبب يحول بينه وبين أن يهدف الى الكمال الفنى »[٧] ، وهذا النوع من الأدب المسرحي يدعو مشاهده الى المشاركة الفعلية في صنع التاريخ من خلال دعوة الجمهور الى الفعل ، والحديث اليه بلهجة مباشرة عن قضايا تشغله ولعل ابرز الأمثلة على ذلك مسرحية في انتظار اليسار ، والتى كتبها كليفورد أوديتس في الثلاثينيات مدافعا عن حق سائق التاكسى في الاضراب ، فلقد خرج الجمهور من المسرح بعد عرض المسرحية في مظاهرة تطالب بحق الاضراب .

معنى هذا أن هناك أحداثا تنتهى الى المسرح ، كما أن هناك مسرحا يثير الأحداث ، ونظن أن مسرحية في انتظار اليسار من النوع الثانى من هذه المسرحيات المثيرة للأحداث .

وثمة نوع من الكتاب يعمد في بعض الأحيان الى استغلال الأحداث الهامة المؤثرة استغلالا مباشرا بقصد التأثير على الجمهور تأثيرا قويا « وغالبا ما تجىء مؤلفات ضعيفة زائلة ، لكن اذا باعدوا من الناحية الزمنية بينهم وبين الأحداث ، ولم تعوزهم العبقرية جاءت مؤلفاتهم متفهمة للسياسة والأحداث تفهما واعيا عميقا »[٨] .

(٤) هنري ليسنك ، مسرح الشارع في امريكا ، ترجمة عبد السلام رضوان (القاهرة ، دار الفكر المعاصر للنشر كراسات الفكر المعاصر ، الكراسة الثالثة ١٩٧٩) ص ٢٣

(٥) يرى روبرت بروستاين (ان مسرحيات الدعاية ومسرحيات المشاكل ما هي الا نتاج الثورة الاجتماعية) أنظر : المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة ، بدون) ص ٣٧

(٦) مسرح الشارع في امريكا ، مرجع سابق ، ص ٣٦

(٧) جيل الرواية المعاصر ، ترجمة د . أمين العيوطي (القاهرة ، دار المعارف ، بدون) ص ١٦٠ - ١٦١ .

(٨) د . سامية أسعد ، « جان جينيه والمسرح السياسي » ، المسرح ، عدد ٧٤ (القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٠ ص ٣٩) .

ولقد جاء الاحتجاج البورجوازى ضد المجتمع الاقطاعى ، وجاء الاحتجاج البروليتارى ضد المجتمع البورجوازى ، وتقدمها للنظام القديم نقطة لانطلاقها وفي كلتا الحالتين « كان الاحتجاج - وهو يمتد الى ماوراء نقطة الانطلاق - قائما على نقطة وصول محددة ، هى ارساء دعائم نظام جديد »[٩] .

والأدب الدعائى ليس جرما بشرط أن يتفهم الكاتب قضيته وأن يكون صادقا في خدمة قضية شعبه ووطنه وان « لكل معركة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أبعادها وأدبها الدعائى الثورى »[١٠] . ويقال أحيانا ان الدعاية قد لا تكون واعية ولكنها تعبر عن نفسها بالرضا اللاواعى بالقيم والنظم القائمة التى تؤخذ أخذا مسلما به وعلى هذه القاعدة « يصر الماركسيون على ان الفن البورجوازى كله انما هو دعاية للرأسمالية »[١١] ولكن يجب ألا يفهم من ذلك اننا ضد ادخال العنصر التحريضى المباشر والمستفز الى العمل الفنى وايضا لسنا ضد بروز صوت الكاتب ووجهة نظره في المسرح التحريضى بشكل مباشر في ابداعه « ولكننا وبصورة قاطعة ضد تحويل التصوير الفنى الى تحريض صحفى »[١٢] يأخذ شكل المنشور أو المقالة السياسية فكثيرا ما فشل السياسيون في ابداع مسرح سياسى تحريضى على أساس فنى وأكثر من هذا فان تصور الفن كدعاية في المكان الأول انما يهدم عادة هذا الغرض ذاته ، وفي النهاية نحصل على فن ركيك ودعاية فجة على الرغم من ان مسرح « الاثارة الاجتماعية انما يستهدف دفع الثورة الاجتماعية الى قلب الحياة نفسها »[١٣]

والممثل في المسرح السياسى التحريضى ينبغى دوما أن يكون واعيا بنفسه كممثل وانه فلان الذى يمثل دور فلان ، وان يسأل نفسه دائما ما الذي أريد ان أعبر عنه ، وما الذي أريد أن أصل اليه أو أحققه ، مستعينا بالاشارات والحركات التى من شأنها ان تكسر الايهام .

المسرح التحريضى أو الدعاية والاثارة في روسيا

بعد ثورة ١٩١٧ ، خرجت على الفور مجموعات مسرحية تعليمية معظمها من العمال والطلاب ، وكان الهدف منها هدفا دعائيا في المقام الأول ، وأطلق على هذه المجموعات المسرحية الدعائية اسم مسارح التنشيط الذاتى ، وهى مسارح تنفق عروضها من اجتهادات هذه المجموعات المسرحية والتى تعتمد على التأليف الجماعى وتتمثل وظيفتها في طرح فن نابع من « أفكار وتعاليم الثورة الجديدة »[١٤] ، والجدير بالذكر أن هذه الجماعات المسرحية السياسية ، كانت تتكون عناصرها من الهواة ، غير أن مسرح الهواة كان يحتضن منذ ما قبل ١٩١٧ حركة رائدة في المسرح السياسى الذى يبشر بمادىء الثورة ، انتظم الشباب المشبع بروح تولستوى

---

(٩) سمى الراهبة الماهر، مرجع سابق ، ص ٣٣

(١٠) حول المفهوم الأخلاقي للأدب الدعائي . أنظر : د / انجيل بطرس ، « دور الافكار الثوريه في المسرح الحديث » ، مجلة المسرح ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٤ ، ص ٧٣ .

(١١) عثمان نويه ، حيرة الادب في عصر العلم (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ط ١) ص ١١٩

(١٢) د / فؤاد مرعي ، مقدمة في علم الادب (بيروت دار الحداثه ، ط ١ ، ١٩٨١) ص ٣٨ .

(١٣) الفونسو ساستري ، الدراما الاسبانية المعاصرة ، ترجمة د / احمد يونس ، تقديم د / صلاح فضل (الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، رقم ١١٤ ، مارس ١٩٧٩) ص ٧ من المقدمة .

(١٤) ظهر في هذه الفترة فن « الأوتشرك » وهو فن مسرحي في الاتحاد السوفيتي ، والكلمة روسية معناها التحقيق او الاستطلاع (اي الريبورتاج) او التحقيق الصحفي وهو ما سوف نتعرض له تحت اسم (الجريدة الحية) وهي مسرحية تعتبر بمثابة استطلاع لوقائع حدث او ظاهرة سياسية او اجتماعية او اقتصادية كبيرة وعرض هذه الدراسة الجماعية مجسمة في صورة درامية مبسطة اي في أحداث وشخصيات وحوار . انظر : د / سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ج ١ (الاسكندرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ص ٩٨٤ .

والشباب الذى اعتنق المبادىء الاشتراكية مبكرا ، سواء في المعامل المسرحية أو المسارح التجريبية أو في فرق الهواة بالمصانع والمدارس والجامعات وهم يبحثون ويتدربون في مراكزهم مشبعين بفلسفة الثورة الجديدة حيث يتردد على مراكزهم الموجهون السياسيون في جميع انحاء الاتحاد السوفيتي فتكونت حركة مسرحية جديدة هى حركة المسرح السياسى التلقائى للهواة ، ولقد عملت الثورة على « انشاء مكتب للدراسات المسرحية تحت اسم (فن اكتوبر) ومهمة هذا المكتب تنحصر في الأبحاث النظرية والاحصائية للحركة المسرحية التابعة لمراكز الهواة ، مع الاهتمام بقياسات الرأى العام ، ولقد أسفرت الأبحاث عن تبديل كثير من الكلمات التقليدية في قاموس المسرح سعيا الى تأسيس (مسرح الشعب)»[١٥] بحيث يكون مختلفا شكلا ومضمونا عن المسرح المحترف ، وأصبح المشاهد مشاركا نشطا في العرض المسرحى ، معبرا عن وجهة نظره تجاه المطروح .

ولم تكن هذه الحماسة المسرحية في الاتحاد السوفيتي بعد سنة ١٩١٧ صدفة أو انفعالية ، ولكنها راجعة الى أن الثورة الجديدة قد غيرت من الوضع القائم وفرضت « مضامين جديدة»[١٦] كان من شأنها أن تفرض أشكالا مسرحية سياسية مناسبة لمضامين الثورة وداعية لها ، فكانت العروض المسرحية تقدم في الساحات المفتوحة في أماكن التجمعات وفي القطارات ، والريف ، وأصبح المسرح السياسى التحريضى دعوة أو سلاحا يناصر ثورة أكتوبر ١٩١٧ . ويرز في تلك المرحلة العاصفة الاتجاه الأساسى الذى يقول بأن الفن يجب أن يصبح « شعبيا مرة أخرى ، ويجب أن يخدم احتياجات الثورة »[١٧] ، والمسألة محددة في الأسود والأبيض ، « فالفنان مع أو ضد السلطة السوفيتية ، فهو يكتب ويرسم ويلحن أعمالا تدعم القضية أو هو ساقط رجعى متذيل للامبرياليين »[١٨] .

قلنا إن مجموعات مسرحية قد تكونت في روسيا ومن أهم هذه الجماعات (جماعة القمصان الزرقاء) لطرح المفاهيم الاشتراكية الجديدة بشكل سياسى مقنع وممتع بوساطة بعض الصحفيين الذين رغبوا في مسرحة أخبار الصحف ، وأصبح المسرح مؤسسة شعبية يذهب الى تجمعات الجماهير والفلاحين الأميين كسلاح لتعليمهم مبادىء الثورة والدعاية لأهدافها والسخرية من الرأسماليين في الخارج والأعداء في الداخل ، ثم مدح الحكومة ودفع عجلة الانتاج . واطلق على هذا النوع من العروض المسرحية السياسية الدعائية السريعة اسم الصحف الحية .

لقد تغيرت أهداف الفن ووظيفته ، بل وشكله بعد ثورة ١٩١٧ في روسيا وتغيرت أيضا واجبات ومسئوليات الفنانين .

إن احداث الثورة الاشتراكية الأولى في روسيا في عام ١٩١٧ قد ولدت ومعها مسرح المظاهرة السياسية أو مسرح الجريدة الحية التى يجوز القول في رأى الدكتور

(١٥) سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩) ص ٢٤٩ ، ٢٥٠ .

(١٦) يرى مايكل براون ان المسرح الماركسي لا يقدم نصوصا بشكل، عليها الجمهور ويستريح كما يحدث في المسرح البرجوازي التقليدي وانما يقدم ما يسميه بالنص المضاد أي مادة مسرحية لا تشكل كيانا مستقلا ايمانا منه بان في هذا التجديد كسر قيمة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة . انظر : فريال أبوري ، « الدوريات الانجليزية » ، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (ابريل - مايو - يونيه ١٩٨٢) ، ص ٢٦١ .

(١٧) يرى يوليال دت ان المسرح الثوري هو بالضرورة مسرح الشعب الذي يقدم عروضه للجماهير العريضة والمسرح الثوري يجب ان يبشر بالثورة ويجب الا يقنع النظام القائم فحسب بل ايضا يجب ان يدعو الى تحطيم جهاز الدولة في جنف انظر : أ . د / ابراهيم حماده ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة ، المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) ص ٩٦

(١٨) هونورا رونتل ، حرية الفن ، ترجمة حسين الطاهر زريق (بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٧٣) ص ٤٢

ابراهيم حماده أنها نشأت في باطن ثورة أكتوبر الروسية حيث الظروف العامة التي أعقبت الحرب الأولى ، ففي أثناء الحرب الأهلية الروسية سنة ١٩١٩ أخرج الجيش الأحمر - ربما لأول مرة - (الجريدة الحية) وكان العدد عبارة عن سلسلة من المشاهد التمثيلية القصيرة التي تربط بينها أساسا شخصية واحدة تسمى (المحرر) ومهمته ان يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح مضامينها الى المشاهدين شرحا مرتكزا على مفاهيم الفلسفة السياسية للثورة »[١٩] .

وكان من نتيجة تأثير الجريدة الحية في روسيا أن ظهرت بألمانيا صيغة درامية مشابهة ثم انتقل هذا الشكل المسرحي الى أمريكا . ويطرح سامي خشبه : نماذج من مسرح المظاهرة السياسية في روسيا فيقول :

لقد عرض الثوار في لينتجراد في ساحة قصر الشتاء وفي ميدان البورصة وعلى أرصفة الميناء عروضا مجهولة المؤلفين اشترك فيها ممثلون محترفون مع الجماهير من المتفرجين في تمثيل أحداث تاريخية معاصرة لهم ، بل وكانوا أنفسهم قد اشتركوا فيها فقدموا عروضا بأسماء **الدولية الثالثة عام ١٩١٩ استعراض العمل المتحرر ، استعراض أول مايو ، نحو كوميونة عالمية ، حصار روسيا ، اقتحام قصر الشتاء** »[٢٠] .

ولا يمكن أن ننسى الدور الذي لعبه ميرهولد ، والقوس الواسع جدا من الخبرات التي صاحبت الثورة الروسية والتي ترتبط بشدة بالجدل القائم حول الروابط المنطقية بين السياسة الثقافية والثورة والذي كان يثور في تلك الأيام وتلك الخلفية الواسعة من محاولات المسرح السياسي الدعائي المباشر (العروض الجماعية) ، « وعروض مسرح الشارع ، مسارح الأنفاق ، والخنادق والجريدة الحية ، والتي تتركز حول الأعوام التي صاحبت الثورة الروسية وخلال العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ، في ألمانيا حتى انفجار التسييس في المسرح الحديث في السنوات الأخيرة »[٢١] وخصوصا في العالم - الانجلو ساكسوني (بيتر بروك) ، والمسرح الحي ، والمسرح المفتوح ، ومسرح الخبز والدمى ، والجماعات المسرحية التي سيأتي ذكرها في حينه .

ثم عادت « مسرحية المشكلة » **بصورة مألوفة وبدائية** بشكل واضح منذ أن جاءت الواقعية الاشتراكية لكي تعلن أنها الأسلوب الدرامي الوحيد الصحيح والذي لا يعنيه اليوم للمسرح الجاد في روسيا »[٢٢] . ومنذ عام ١٩٢٨ شدد الحزب الشيوعي في روسيا قبضته على الكتاب كأديب موجه « حتى يكون ملتزما بكل التعاليم والتعليمات التي ينادى بها في مختلف القضايا والعقائد ، بل يجب على الأديب ان يدعو اليها بطريقة مباشرة »[٢٣] ويؤكد خروشوف على أهمية الأدب والفن بوصفهما من وسائل التعليم والتوجيه لطرح وتأكيد المفاهيم الشيوعية ، يقول :

« وعلينا ان نجعل جميع نماذج أسلحة الحزب الايديولوجية ومنها الأدب والفن وسيلة التعليم الشيوعي الجبارة على أهبة الاستعداد . . . . والحزب الشيوعي يحث الكتاب والفنانين والملحنين والسينمائيين والعاملين

---

(١٩) د / ابراهيم حماده - آفاق في المسرح الدائي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) ص ١٧٦ .
(٢٠) سامي خشبه ، قضايا معاصرة في المسرح (بغداد ، دار الشئون الطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٢) ص ٥٦
(٢١) ماسيموكا ستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة حسين محمود (لم تنشر) (إيطاليا : تورينو ، جوليو أنادوي ، ١٩٧٣) ص ١٧ .
(٢٢) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٨٩ .
(٢٣) د / نبيل راغب ، معالم الادب الدائي المعاصر (القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، رقم ٢٤٢٤ ، ابريل ١٩٧٨) ص ١٤٧ .

في المسرح على خلق أعمال تنطوي على مثل هذا المضمون الأيديولوجي العالي ، والتأثير الفني على عقل ومشاعر الناس .

إن من أعلى واجبات الكاتب والفنان والملحن السوفيتي أن يكون في صفوف بناة الشيوعية وأن يضع موهبته في خدمة قضية حزبنا العظمى ، وأن يناضل من أجل انتصار أفكار الماركسية اللينينية . وعلينا أن نذكر أن هناك كفاحا عسيرا يجرى في العالم بين ايديولوجيتين متنافرتين : الاشتراكية والبروجوازية ومهمة الفنان أن يساهم بعمله بنشاط في تطبيق الأفكار الشيوعية وأن يوجه ضربة ساحقة لأعداء الاشتراكية والشيوعية وان يناضل ضد الامبرياليين والمستعمرين . إن الأدب والفنون السوفيتية تنمو تحت التوجيه المباشر للحزب الشيوعي ولجنته المركزية . . ونحن نناشد العاملين في الأدب والفن مساعدي الحزب الصادقين أن يحشدوا صفوفهم حشدا أعظم تحت زعامة اللجنة المركزية اللينينية وان يوجهوا جهودهم نحو تحقيق انتصارات جديدة في بناء الشيوعية »(٢٤) .

معنى هذا أن الأدب الروسي بعد ١٩٢٨ كان قد فقد شخصيته تحت ضغوط الدعاية السياسية ، وتحول الى منشور أو مقال سياسي بالاضافة الى الرقابة الحزبية الصارمة « فقد أصبح الأدب أحد المباحث السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية ومن ثم أهملت كل النواحي الجمالية والروحية »(٢٥) ، ولما كان الأدب الشيوعي يحكم خضوعه الكامل للسلطة يستهدف خدمة السلطة وتدعيم نفوذها فانه يتعين عليه أن « يكون متصفا بصفاتها ، ومؤمنا بما تؤمن به وداعيا الى ما تدعو اليه ومباركا للوسائل التي تتوسل بها »(٢٦) ولقد اتفق النقاد الماركسيون على ان وظيفة الأدب هي أن يكون سلاحا من أسلحة الصراع الطبقي فقد تأصلت بينهم فكرة الأدب الهادف وظهرت أمام هؤلاء النقاد مشكلة كبيرة تتمثل في كيفية التوفيق بين وظيفة الأدب الهادف ومتطلبات الفن « ونشأت هذه المشكلة لأن تحديد وظيفة الأدب بأنه أدب كفاحي أو سلاح من أسلحة الصراع الطبقي ، من شأنه أن يحول الأدب الى مجرد دعاية للقضايا العمالية ولقضايا المجتمع الاشتراكي بوجه عام »(٢٧) . ان الكُتّاب الرّوس في رأى بريخت يعيشون زمنا صعبا بعد الثورة « حيث يعدّ عدم ذكر اسم ستالين في قصيدة ، عملا مقصودا »(٢٨) يحاسب عليه الشاعر .

ولقد اتخذ معظم النقاد موقفا من الأدب الروسي لدرجة أن الاهتمام قد قل بهذا النوع من الأدب الدعائي خصوصا بعد عام ١٩٢٨ ولقد أكد « النقاد العالميون أن الأدب السوفييتي الجديد ، أدب للاستهلاك المحلي ، كُتب أساسا لأغراض سياسية لا تمت لمجال الفن بصلة من قريب أو من بعيد لذلك لا يستطيع الناقد في رأى الدكتور نبيل راغب أن يعالج ما يسمى بالأدب السوفييتي على أساس تحليلي وموضوعي »(٢٩) ، ويؤكد المرايس الرؤية السابقة نفسها حيث يقول « لا يمكن فهم المسرح الروسي المعاصر إلا عند ما نراه في ضوء

(٢٤) ن. س . خروشوف . الادب والفن في خدمة الشعب . خطاب خروشوف في اجتماع زعماء الحزب والحكومة برجال الادب والفن ، ٨ مارس ١٩٦٣ ، وكالة انباء نوفستي السوفيتية . الصفحات ص ٧ ـ ١٠ ـ ٣٥ ـ ٥١ ـ ٦٢ .

(٢٥) معالم الادب العالمي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٥٨ .

(٢٦) ماهر نسيم . الأدب الشيوعي (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩) ص ٩٤ .

(٢٧) د / لويس عوض . الاشتراكية والادب (القاهرة : كتاب الهلال ـ دار الهلال عدد ٢٠٦ مايو ١٩٦٨) ص ٥١ .

(٢٨) د / مارتن ايسلن . « قراءة في وثائق وكتابات لم تنشر . بريخت في عامه السبعين » . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . العدد ٥٨ (القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٨) ص ٦١ .

(٢٩) معالم الادب العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٥٨ .

البناء السياسي القائم ، والفلسفة السياسية السائدة »[٣٠] .

ولقد خلق الأدب المسرحي الروسي بطلا من نوع جديد أكثر ايجابية من أبطال القرن التاسع عشر البورجوازيين « وايجابيته ليست ايجابية الثورة على الأوضاع القائمة وأفكارها أو على الأكثر ، محاولة تغييرها ، بل ايجابية البناء لمجتمع جديد والمحافظة على هذا المجتمع ، القائم فعلا من هجوم أعدائه السافرين والمستترين »[٣١] . فهو بطل مستقيم ومثالي وايجابي لكنه « أبعد عن البطل الانسان »[٣٢] في رأي هونروا رونفل حيث يقول : « أما البطل المستقيم سياسيا والمفترض أن تلهم كل فضائله القارىء بسلوك مماثل فلم يكن انسانا ولا يستطيع أن يلهم أو يثير »[٣٣] . ولقد ثبت أن هناك خطأ كبيرا في خضوع التأليف المسرحي لأهداف ايديولوجية تحول المعالجة الدرامية للمجتمع الى نوع من التقرير الصحفي فقد أدى ذلك بدوره الى ضعف الدراما السياسية بوصفها فنا « بينما هي تحوز الرضا والقبول بوصفها أداة اجتماعية وسياسية هامة وهكذا ظهرت مسرحية المشكلة في صورة عادية لا جدّة فيها ثم تحل المشكلة بصورة تعليمية تربوية »[٣٤] ، ولكننا نعلم أن المسرح التحريضي لا يقدم حلولا للمشاكل المعروضة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية ، انه فقط يعرض المتناقضات بشكل مبالغ فيه وعلى المشاهد أن يتخذ موقفا ، فالمسرح السياسي التحريضي « يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليومية ايقاظه من سباته »[٣٥] ، الا ان النشاط والانتباه والتساؤ ل والغضب والتمرد أو ماشاء من تفاعل يلائم خطته فالمسرح لم يولد منفصلا عن الأدب والوعظ والدعاية بصورة مباشرة أو غير مباشرة « فكلما كان الأديب أديبا حقا جاء انتاجه أكثر تحريضا ، لأن العالم الذي يقدمه أعمق خلافا وتغايرا مع عالمنا »[٣٦] ولا بأس على الفن من الدعاية فمعظم الفن دعاية ، قديما وحديثا « والذين يطالبون باقصاء الفن عن الدعاية انما يسلبون الدراما مصدرا من أقدم مصادر طاقتها وحيويتها »[٣٧] ، ولقد أدت الدعوة الى قيام ووجود نقد أدبي ، كان يطرى أو يدين عمل الفنان « على أساس أنه أيد أو لم يؤيد الحركات التقدمية في عصره ، بصورة صباحية واضحة »[٣٨] ، ولكن المسألة لا تستحق كل هذا الخلاف ، لأن المسرح التحريضي يُرضي حاجة ملحة ومباشرة « وكل ما هنالك أنه وقتي زائل ولا يؤثر إلا في ظروف معينة ، وعلى جمهور معين »[٣٩] .

المسرح التحريضي في ألمانيا

قبل نشوب الحرب العالمية الأولى ، عمل جيل الكتاب التعبيريين على تمهيد السبيل لوجود مسرح

---

(٣٠) المزرايس ، المسرح الحي ، ترجمة د . داود حلمي السيد (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٦٤) ص ٩٣

(٣١) د / شكري محمد عياد ، البطل في الادب والاساطير (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ط ٢) ص ١٦٩ .

(٣٢) يرى بوتيال دت ان البطل الثوري يجب ان يكون مثل غيره من البشر ويمكن ان تكون له وجهات نظر خاطئة في الحياة لكن لا بد ان يكون بسيطا ومباشرا ، لا متهاونا في موقفه الطبقي ، ولكي يكون الانسان ثوريا لا يحتاج لان يكون انسانا كاملا أول كل شيء . انظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(٣٣) حرية الفن ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

(٣٤) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

(٣٥) اريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، ط ١ ، جـ ١٢ القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥) ص ٤١٩ .

(٣٦) محي الدين صبحي ، دراسات ضد الواقعية في الادب العربي (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠) ص ٢٠ .

(٣٧) علي شلش ، قضايا ومسائل في الادب والفن (القاهرة : كتاب الاذاعة والتليفزيون ، رقم ٣١ ، ١٩٧٥) ص ٨٤ .

(٣٨) حرية الفن ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

(٣٩) بيير آجيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د . سامية أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ١٣٠ .

سياسي ، وذلك عندما أنشأوا ما سموه بالمسرح الشعبي ، ولقد عرف المسرح الألماني بعد الحرب قبل أن يظهر المسرح الملحمي ، على يد برتولدبرخت ، عرف « مسرحيات الاثارة والدعاية » ، بل إنه قدم صورته المعدلة « للقمصان الزرقاء » باسم « القمصان الحمراء »(٤٠) ، وبمعنى آخر ، فقد أثرت الانتفاضات السياسية في المسرح الألماني ، « وخلقت هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية نوعا من الضغط الاقتصادى الذى حد من المصروفات في ميدان الانتاج المسرحى(٤١) . كما عملت على ايجاد وسائل فعالة للانتاج بأقل التكاليف ، وعليه فقد « ظهر كل من مسرح الاثارة والدعاية والمسرح الملحمى ، كنتيجة للموجة الجديدة من الوعي السياسى والاجتماعى الذى اجتاح المانيا القيصرية بعد هزيمتها في الحرب الكبرى »(٤٢) وكنتيجة أيضا للضغط الاقتصادى الذى عاشته ألمانيا بعد الحرب والهزيمة ، ومات الفن كغاية ، وكتعبير جميل ، لأحاسيس خصوصية ، وولد بدلا منه ، « الحاجة الملحة الى فن الاحتجاج ، فن التدخل القادر على التغيير للانسان والواقع ، وفي هذه الفترة المؤلمة نشطت (جماعة الدادا) في برلين ، وأطلقت تعبيرها المشهور (الفن براز) ، اذن فلنحطم الفن ، ولنكتشف أداة جديدة قادرة ، وحادة ، وعدوانية وتحريضية ، مثيرة ومؤثرة »(٤٣) .

ولقد أخذ العمال في أول الأمر ، عنصر المبادرة في أيديهم في ألمانيا بعد الحرب الكبرى ، فتكونت رابطة المسرح العمالي في ألمانيا عام ١٩١٩ »(٤٤) ، لكن سرعان ما انضمت الى العمال عناصر أخرى جديدة، مستخدمون وموظفون وتجار، أي أن المسرح والجمهور تحول من جمهور عمالي الى جمهور شعبي .

لقد عمل الحزب الشيوعي الألماني على تكوين جماعات مسرحية كفروع الحزب ، وأطلق عليها اسم (فرق الاثارة) ، وقد راحت هذه تسخر من عادات المجتمع البورجوازي ، عاملة على إثارة الوعي الاجتماعى بين طبقات الشعب ، عن طريق الصحف الحية ، والتي كان يغلب عليها عنصر البساطة والسرد ، وهي تشترك مع المسرح الملحمى « في أن كلًّا منهما مسرح غير واقعي بطريقة لا تقبل المواربة ، فلم يحاول أحدهما خلق أي ايهام بالواقع ، سواء في النص أو عناصر العرض المسرحي »(٤٥) .

والواقع أن الصحف الحية في ألمانيا لم تطرح جديدا سابقا على الشكل الملحمى ، وخاصة ، عروض بسكاتور(٤٦) ـ والتي قدمتها العديد من الدراسات ـ في العشرينات والتي كان من شأنها أن تتمخض عن العديد من المسارح الاقليمية في ألمانيا بعد الحرب .

مسرح الصحف الحية في أمريكا

هو تحويل الأخبار الصحفية الهامة والأحداث الجارية والمشاكل الكبرى التي تهم الرأي العام الى شكل مسرحى ، أقرب الى الاسكتشات القصيرة ، يشاهدها المشاهد داخل مناظر بسيطة وعلى أن يعرض تلك

(٤٠) د . عبد العزيز حموده . المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١) ص ٦٤ .
(٤١) المسرح الحي ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .
(٤٢) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٦٤ .
(٤٣) لو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ٦١ .
(٤٤) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .
(٤٥) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .
(٤٦) د . احمد العشري ، « إروين بيسكاتور والمسرح السياسي » ، مجلة الفنون ، السنة السادسة ، العدد ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤ ، القاهرة ، ص ٤٤ ـ ٤٩ .

المشاكل المسرحة ممثلون حقيقيون تساعدهم في ذلك المؤثرات الصوتية والضوئية والحيل المعبرة »[٤٧]. المسرحي - كما ذكرنا سابقا - من روسيا وألمانيا ، ولقد احتضن هذا الشكل اليساريون ، الذين يهدفون الى نقد وتعرية وفضح المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، والدعوة لمعالجتها .

ولقد نسيت الآن مسرحيات الصحف الحية الأمريكية التى « ظهرت في فترة الكساد الأمريكي ، حيث قدمت شكلا جديدا من الصنعة الدرامية الأمريكية ، الا أن التغيرات الاجتماعية الى جانب موت المسرح الفيدرالي الأمريكي ، قد وضعت نهاية لمسرح الصحف الحية »[٤٨] .

وقد « ظهرت هذه المسرحيات في الثلاثينات وفي عام ١٩٣٥ على وجه التحديد « حينما ترأس الروايس »[٤٩] فروعا من المسرح الفيدرالي ، الذي ما لبث ان اختفى بعد ذلك بفترة قصيرة »[٥٠] ، وكان أرثرأرنتنا هو المحرر الأساسي للجرائد الحية تعاونه مجموعة من المحررين والمخبرين والمصورين الصحفيين ، ولقد تأثر مسرح الصحف الحية بالمسرح الملحمى ، أو المسرح التعليمي في أوروبا ، ليصبح من أبرز منجزات المسرح الفيدرالي ، وهو « تطوير لشكل دعائي صرف عرفته شوارع موسكو وبوابات مصانعها لعدة سنوات بعد الثورة تحت اسم مقطوعات الدعاية والاثارة »[٥١] ، ولكنها ، أي الصحف الحية كانت أكثر نضجا من مقطوعات الدعاية والاثارة ، لأنها كانت تناقش مشكلة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية بطريقة أكثر موضوعية من مقطوعات الدعاية والاثارة .

لكن ما هو الدافع الأساسي لظهور مسرح الصحف الحية في أمريكا ؟

يرى الدكتور عبد العزيز حموده ، أن :

الأزمة الاقتصادية قد جاءت لتفتح عيون البعض على ضرورة الالتزام . ففتحت أعينهم على ضرورة ظهور مسرح جديد يتناول المشاكل الجديدة ويجسدها ، لقد كانت البطالة سائدة في كل مكان ولم تعد الطبقة العاملة مجرد كتلة ميتة لا حاجة بالكاتب للنظر اليها أو استخدامها كمادة للخلق الفنى[٥٢] .

ولكن ما شكل مسرح الصحف الحية وما هي وسائل تكنيكه المسرحى وما الأدوات التى يستخدمها لتوضيح قضيته المراد طرحها وأخذ موقف منها ؟ .. يصف الدكتور حموده مسرح الصحف الحية بأنه :

الشكل الملحمى الذي يعتمد الى حد كبير على القيمة الترفيهية للحقيقة ....

ويستخدم مكبر الصوت ، والصور المعروضة على الشاشة الخلفية للمسرح ، والأعلام ، والاضاءة الخاصة .... ولكن أهم وسائل الربط ، هو التناقض والتضاد ، وفي بعض الاحيان نرى هذا التناقض في

(٤٧) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٣٢ .
(٤٨) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٥٠٤ .
(٤٩) بعد أن أجرى المشتغلون في المسرح الفيدرالي بروفتهم الأخيرة لمسرحية أثيوبيا ، تدخلت الحكومة الأمريكية لمنع عرض المسرحية عرضا جماهيريا حتى تحول دون وقوع أزمة سياسية بين ايطاليا والولايات المتحدة ، وازاء هذا تم استقال الرايس المدير العام لمركز المسرح الفيدرالي بنيويورك احتجاجا على عدم عرض أثيوبيا . وهي أول عمل لشكل يكتب في هذا الشكل الدرامي ، وكانت تلك الجريدة الأولى التى تنتقد في عنف الحملة العسكرية التى يرجعها الزعيم الايطالي موسوليني ضد هيلاسلاسي والحبشة أنظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٦٨ .
(٥٠) « رسالة أمريكا ، أمريكا البيضاء » ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .
(٥١) د/ عبد العزيز حموده ، المسرح الأمريكي (القاهرة : دار المعارف ، كتابك ، رقم ٧٩ ، ١٩٧٧) ص ٣٨ .
(٥٢) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

المشاهد المتقابلة ، إما في الفكرة أو الرسالة . . . ويعتمد تكنيك الصحف الحية على تغيير المشاهد السريع ، والاضاءة الماهرة ، والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح ، والسينما ، وكلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحية في أمريكا .

ومسرح الصحف الحية لا يقدم أحداثا منفصلة بل مشكلة ، تتكون من عدة أخبار يربطها جميعا نمط كلي واحد ، يوفر لها أثرا عاما واحدا ، مستخدمة الاذاعة والفيلم ، كحدث إخباري[٥٣]

ولكن هل تقدم الصحف الحية « شخصية البطل »[٥٤] كمنقذ ، أو كشخصية تتجسد فيها أحلام الأمة ؟ .

يرى الدكتور حموده « أن في هذه المسرحيات تنعدم المحاولة لمعالجة الفرد كبطل ، اذ أن المؤلفين يعالجون قطاعات عريضة . . . وتنقسم الشخصيات الى مجموعتين أساسيتين .

أولا : هناك الشخصيات الحقيقية المأخوذة من الواقع التاريخي والتي تظهر على المسرح بأسمائها الحقيقية المعروفة جيدا للجمهور ، وثانيا : هناك الشخصيات الخيالية التي ابتدعها خيال المؤلف »[٥٥]

واذا كانت الدراما . . . حتى السياسية منها ، تلجأ الى الكثافة في اللغة في جميع أحوالها ، حتى تكون عملا فنيا جديرا بالاحترام ، إلا أن « الصفات المميزة لهذا الشكل استخدام التكرار ، فلا تكاد توجد مقطوعة دعائية واحدة لم تستخدم هذا التكنيك الى أقصى درجة[٥٦] وفائدة التكرار هنا ، هو التأكيد على الشخصية أو الموقف ، حتى يستوعبه المشاهد ، ويبرز أمامه عنصر هام يراد التأكيد عليه كحقيقة تاريخية أو سياسية أو اقتصادية يعرفها الناس جميعا .

ونتساءل ما موقف « جمهور المشاهد »[٥٧] في مسرح الجريدة الحية ، هل هو جمهور متلق فقط ، أم جمهور مشارك في العرض المسرحي ؟

يرى الدكتور حموده أهمية « إصرار مقطوعات الاثارة والدعاية على مشاركة الجمهور في العرض ، وهو مطلب يتمشى تماما مع طبيعة هذا الشكل وهو الا ثارة »[٥٨]

فمسرح الجريدة الحية ، يقيم علاقة جدلية مع المتلقي كعنصر مشارك في الحدث المسرحي ، ومشارك في القضية المطروحة و « كمواطن يعنيه حلها بشكل مباشر »[٥٩] ومن منطلق أن مقطوعات الدعاية والاثارة ، تستخدم فنها كسلاح في مؤسسة شعبية تذهب الى الجمهور أينما وجد ، متبنية مبدأ الحرية

---

(٥٣) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، الصفحات (١٨ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٦٣ ، ٦٤ ـ ٩٤ .

(٥٤) يرى الدكتور ابراهيم حماده ، (أن شخصية البطل غالبا ما تمثل الرجل المتوسط ، وقد يتمثل هذا البطل في فرد واحد يربط مشكلته بالمتفرجين ، وحينئذ يتسمى باسم إحدى المجموعات كالعامل الفقير ، المزارع ، أما اذا كانت المجموعة هي التي تقوم بدور البطولة فهي تتسمى باسم طبقة تهمها المشكلة بالدرجة الأولى ، وقد تطلق على نفسها مسميات مثل ، المواطنون ، المستهلكون الفقراء ـ الخ ، وعلى هذا فان المتفرجين دائما التواجد فوق خشبه المسرح .

انظر آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٧٤ .

(٥٥) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٤٠ ، ٤١ .

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٥٧) بعد أن يعرض بطل الجريدة الحية مشكلته في المسرحية ، وينطلق من ضرورة ايجاد حل لها يلجأ الى اقتراح عدة حلول ، ويناقشها واحدا تلو الآخر ، حتى يصل الى حل واحد يعرضه وتؤكده معه في حماس بقية الشخصيات الاخرى المشتركة في العرض ، مع جمهور العرض ايضا . أنظر ، آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

(٥٨) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٨٠ .

(٥٩) تهدف الجريدة الحية في عروضها ، الى تحسين حال الانسان العادي اجتماعيا واقتصاديا ، وهذا الرجل العادي (البطل) بالدرجة الاولى ، ولكنه مندوب عن قطاع عريض في مجتمعه . انظر ، آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

والانطلاق في استخدام التكنيك المسرحي في الاخراج والذي كانت تدعو له وقت ذاك جماعة المستقبليين ، وتتمثل سمات الجريدة الحية في :

تكنيك المشهد القصير والمونتاج والشخصية النمطية المسطحة ، والحوار غير الواقعي ، أو التعبير عن طريق التكرار تارة والاختصار تارة أخرى ، ثم وهذا هو الاهم ، طريقة العرض غير الواقعية ، واستخدام التضاد ، سواء بين مشهدين أو في داخل المشهد الواحد . . . . .

وهناك مثلا المسرحية التي تنتهي بالتحول أو الانقلاب ، وذلك حينما يكتسب البطل أو الشخصية الأساسية في المسرحية إدراكا أعمق ومعرفة أدق بصراع الطبقات ويبدأ مشاركته فيه ، أي أنه ينتقل من حالة جهل الى حالة معرفة ، وسوف تصبح هذه الخصيصة أيضا من خصائص الصحف الحية ، وذلك حينما يقوم صوت الصحف الحية بتعليم المستهلك وإطلاعه على حقوقه وكشف سارقيه ، وطريقة مطالبتهم بحقوقه . . . . ولم يحاول مسرح الجريدة الحية ، خلق أي إيهام بالواقع سواء في النص أو في عناصر العرض المسرحي[٦٠]

ولا ندرك السبب الذى من اجله يطلق الدكتور سرحان سمة القراءة على مسرح الجريدة الحية ، فينفي بذلك الفعل المسرحي ، صحيح ان مسرح الجريدة الحية يعتمد على السرد في معظم الأحيان لكن هذا العنصر السردي الغالب ، غالبا ما يجد فعلا بسيطا إلى جانب وظيفته السردية . ومن بين الأساليب التي تؤدى الى عرض مسرحي بسيط ومشوق للجريدة الحية :

(أ ـ القراءة المباشرة : يقرأ الخبر الصحفي بعد فصله عن السياق الذي جاء به ـ وذلك من وجهة نظر القارىء مما قد يظهر زيف هذا الخبر من صدقه .

(ب ـ القراءة بالتبادل : قراءة خبرين بالتبادل يلقى كل منها الضوء على الآخر فيشرحه أو يعطيه معنى جديدا .

(ج ـ القراءة التكميلية : قراءة ما بين سطور الخبر بصوت عال وذلك من وجهة نظر المؤدي .

(د ـ الحدث الموازي : يؤدي الممثلون بالتمثيل الصامت أحداثا موازية للخبر الذي يقرأ بصوت عال ، وتحكي هذه الأحداث خلفية الخبر من وجهة نظر الممثلين ورأيهم فيما حدث حقيقة .

(هـ ـ قراءة تاريخية : مشاهد توضح نفس الحادثة التي يرويها الخبر ولكن في سياق تاريخي مختلف .

(و ـ قراءة خارج السياق : يقدم الخبر الصحفي خارج السياق ، فمثلا يلقى أحد الممثلين خطاب وزير الاقتصاد عن ضرورة شد الحزام في المرحلة الحالية ، بينما هو يتناول عشاء فاخرا وبكميات مهولة وهنا يتضح للممثلين مغزى المشهد : ان الوزير الذي يدعو الشعب الى التقشف يعيش حياة البذخ والرفاهية .[٦١]

وكما طرح الباحث سابقا فإن تكنيك التضاد في الفعل والحدث والتكرار من السمات الهامة والمميزة لمسرح الجريدة الحية ، لكن بعد كل الذي طرح من معلومات حول مسرح الجريدة الحية ، والفرق بينه وبين المسرح التقليدي نظن أن الفرق الاساسي بين المسرحين يكمن في أن المسرح التقليدي يهتم بالفرد ، أما مسرح الجريدة

(٦٠) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ٦٩ ـ ٨٨ .
(٦١) د / سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (القاهرة : مكتبة غريب ، بدون ص ٢١٠ ـ ٢١١ .

الحية فيهتم بالمجموع وإلى هذا يشير الدكتور عبد العزيز حموده حيث يقول :

إن مسرح الصحف الحية يختلف عن المسرح التقليدي في انه لا يتناول قصة اساسية واحدة او محوكه ، ولا يقدم شخصية اساسية أو مجموعة اساسية من الشخصيات ، وهو لا يتناول مشكلة أو مشاكل فئة معينة محدودة من الناس ، ولكنه بدلا من هذا كله يركز اهتمام الجمهور على مشكلة أكبر تهم اكبر عدد ممكن من الناس(٦٢) ويجب ان تعلم أن مسرحيات الصحف الحية جميعها مكتوبة من خلال وجهة نظر تقدمية من شأنها أن تعمل على الدعاية والاثارة ، كما يعرف من اسمها .

ويعد مسرح الجنوب الحر والذي ينادي بحرية الزنوج من أقرب الأشكال إلى مسرح الصحف الحية حيث ينتقل إلى مواقع الجمهور ، ومن أشهر ما قدمه ، مسرحية في أمريكا البيضاء وهي « مسرحية تعليمية اقرب الى المسرح الملحمي »(٦٣) ، معتمدة على الوثائق والمقتطفات التاريخية ، كذلك المسرح السوري في امريكا الذي ينزل الى الجمهور ليشارك في حركة المجتمع ، وهو مرتبط بمكان معين فلا تحده خشبة مسرح ، بل يعرض في الطرقات والشوارع والمقاهي والكنائس المهجورة والجراجات القديمة »(٦٤) .

مسرح الشارع

مسرح الشارع يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والميادين والمراكز التجارية وحيث تجمعات العمال خارج بوابات المصانع ، والمسرح « دعائي لصالح حركات اليسار ، واليسار الجديد »(٦٥) ، كنوع من رد الفعل إزاء تصدع الحياة في المجتمع الامريكي المعاصر ، ولقد ظهرت معظم فرق مسرح الشارع الموجودة الان في امريكا في بداية عام ١٩٦٧ أو عام ١٩٦٨ ، في ظل تأثير الحركات الشبابية المناهضة للحرب والاستعمار ، فتجمعت المظاهرات عند بوابات مراكز التجنيد كصرخة احتجاج ضد الحرب وقد تم تشكيل مجموعات من فرق مسرح الشارع لاضفاء طابع درامي على المسائل المعنية والقضايا المطروحة ، وكانت فرقة مسرح التحول السريع ، هي أكثر هذه الفرق قدرة على الاستمرار ، وكانت نواتها الاولى قد تشكلت من مجموعة من مناهضي التجنيد بمنطقة شيكاغو عام ١٩٦٨ »(٦٦) ، حيث كان يلتقي عدد من الأفراد للتجهيز لعرض يتقدم صفوفه حركة احتجاج ، او يشارك في التهيئة للقيام بمظاهرة ، ثم تتفرق المجموعة بعد انتهاء العرض حتى تظهر الحاجة الى تجمعهم للتجهيز لعرض جديد ، فتلتقي أفراد المجموعة مرة أخرى لتعرض موقفها بعيدا عن خشبات المسارح التقليدية ، وذلك راجع الى نقطتين الأولى : تتمثل في أن هذه المجموعات تتمسك بطابعها غير الاحترافي ، لأن الجميع يعمل بقناعة كاملة بأهمية دوره ، وثانيا : للموقف السياسي لغالبية المشاركين في هذه الجماعات . وأغلب ما يقدمه هذا المسرح هو نوع من رد الفعل ازاء « اغتراب الممثلين عن الجمهور والذي يجسد التفتت الاجتماعي الناشيء من تقييم العمل في المجتمع الطبقي »(٦٧) ولكسر الاغتراب

(٦٢) المسرح السياسي ، مرجع سابق ، ص ١٠
(٦٣) « رسالة امريكا - امريكا البيضاء » ، مرجع سابق ، ص ٧٠
(٦٤) المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .
(٦٥) هنري ليسنك ، مسرح الشارع في امريكا ، ترجمة عبد السلام رضوان (القاهرة دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع ، كراسات الفكر المعاصر ، الثالثة ، ١٩٧٩) ص ٥
(٦٦) المرجع السابق ، ص ١٢ ، ١٣ .
(٦٧) مسرح الشارع في امريكا ، مرجع سابق ، ص ٧ .

بين الممثلين والجمهور يعمد الممثلون كما في الجريدة الحية الى توجيه الأسئلة للمشاهدين ، أسئلة تتعلق بالحدث أو بمصير شخصية من شخصيات المسرحية ليتخذ فيها المجموع رأيا بشأنها ، أو طريقة لحلها ويستعين مسرح الشارع بالأغاني الشعبية والمألوفة في عروضه السياسية ، كما أن الشخصية تلعب أكثر من دور في العرض الشارعي ، بالاضافة الى الاستعانة بالدمى والموسيقى والفانوس السحري في بعض الأحيان ، إن تطلّب العرض ذلك ، وتغلب على أسماء الشخصيات إذا كانوا افرادا السمة التعبيرية ، مثل العم سام ، المرأة الفيتنامية ، المرأة العربية ، الزنجي ، وهكذا . كما أن المسرحية الشارعية السياسية تعتمد على السيناريو الجماعي ، حيث تشترك مجموعة من أعضاء الفرقة في وضع السيناريو المتفق عليه مثل مسرحية الحكام والتي هي بمثابة صرخة ضد شرور الحرب ، وتجارها من الصهاينة والامبرياليين الامريكيين وأصحاب رؤوس الاموال المستغلة . فالى جانب هذه العروض السياسية التي يعرضها مسرح الشارع والتي تناقش النتائج الاجتماعية المتولدة عن النظم والتطبيقات السياسية ، ثمة « عروض أخرى شارعية ايضا لكنها لا تحتك بالسياسة ، كل همها هو مواساة الانسان العصري ومناقشة مشكلاته الجنسية والفنية والثقافية بشكل محدد وذلك طمعا في أن تحتويها أسواق الفن التقليدية » (٦٨) .

معنى هذا أنه ليست كل العروض الشارعية عروضا سياسية ، فهناك ذلك النوع الثاني الذي أشار اليه الدكتور ابراهيم حماده وهو نوع أقرب الى الفن البورجوازي منه الى الفن السياسي الذي يعنى بقضايا الانسان المصيرية والحياتية والسياسية ، وقد أطلق عليه مصطلح (مسرح الجوريللا Guerrilla Theatre) (٦٩) أي مسرح الحرب الخاطفة . « ويشير هذا المصطلح بوجه عام إلى كل شكل مسرحي سياسي او طليعي معاصر » (٧٠) إنه مسرح يحاول أن يتظاهر بأنه ليس مرحا ، ويحاول إعادة صياغة الواقع ، دون أن يشعر المشاهد أن ما يراه مجرد تمثيل ، فعن طريق تمثيل بعض المشاهد ، والمواقف ، ولو كانت حقيقية ، قد تتخلق الظروف التي يمكن أن تصبح بها هذه المواقف فعلا حقيقية ، وقد يحدث في أثناء الأداء أن يتحول الكشف عن الخطأ الكامن في الموقف ، إلى تحسين هيئة الخطأ نفسه ولكن مهما كان الأمر فإن الكشف ذاته لابد وأن يقود الى الاحساس بوجوب تصحيح هذا الخطأ » (٧١)

ويرى الدكتور ابراهيم حموده أن رسالة المسرح الشارعي تتمثل في مناهضة فكرة الحرب ، بالاضافة الى اكتشاف نوعيات الحرب الحقيقية ، ولاشك أن المسرح الشارعي ، كطرح سياسي عرضة للهجوم من بعض الخصوم ، « لانه ناقد بلا طقوس ، وربما لأنه ينتقل من شارع الى آخر دون غطاء من الحماية التي تفرضها إمكانية اعتباره « فنا بالقياس التقليدي » (٧٢)

ولقد استفاد مسرح الشارع من « الاضطرابات التي حدثت في فرنسا » (٧٣) في عام ١٩٦٨ ، وعمل على نقل

(٦٨) د / ابراهيم حماده ، « مسرح الحرب الخاطفة » ، مجلة الكاتب ، السنة ١٢ ، عدد ١٣٢ (القاهرة ، مارس ١٩٧٢) ص ١٢٤ .
(٦٩) التسمية الانجليزية في الواقع اقرب الى « مسرح المقاومة » منها الى مسرح الحرب الخاطفة .
(٧٠) مسرح الحرب الخاطفة ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ .
(٧١) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .
(٧٢) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .
(٧٣) يرى اريك بنتلي (ان المسرحية في فرنسا ، كانت أحيانا ظرفا من الظروف المناسبة لاثارة الشغب والازمات السياسية) ، انظر : اريك بنتلي ، المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ١١٨ .

أخبار المظاهرات ، وأخبار الناس ، وحوادث الشارع وتوجيه النقد اللاذع ، والسخرية المرة للنظام الرأسمالي الفرنسي ، يقول الدكتور ابراهيم حماده :

كان المسرح الشوارعي ، أو مسرح الحرب الخاطفة ـ يمثل موجة في هذا الغليان العارم (يقصد مظاهرات ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) ـ لقد أخذ يذرع الشارع ، ويذهب هنا وهناك ويخترق المظاهرات ـ كتلك التي حدثت في ١٣ مايو واحتشد لها أكثر من مليون فرد ـ ليقدم عروضا ناجحة مستمدة أعصابها من حركة « مارس من نفس العام » والتي نادت بأن القوة هي في الشوارع ، لأن الشوارع أولا وقبل كل شيء تخص الناس كافة ، وحينما ظهرت تماثيل ودمى كبيرة مصنوعة من القماش والقش تمثل عددا من السياسيين وأخذ يحرقها المتظاهرون ، كان مسرح الحرب الخاطفة يطوف حول النار المشتعلة في الدمى يقدم طقوسه وتراتيله في صيغة تمثيليات قصيرة مركزة كان يحتدم حولها جدل الرغبة في إيجاد مصير مشترك ، وعندما احتل مسرح الأوديون الباريسي بدأت مجموعات كثيرة صغيرة العدد من الطلبة والممثلين تجسد انباء الشارع اليومية وأخبار الناس العامة في شكل دراسات كوميدية قصيرة ، كانت تتبعها مناقشات صريحة مع المشاهدين العابرين ، وحتى بعد أن صفيت الأزمة بقيت بعض هذه الفرق الشارعية التي نشأت في ربيع ١٩٦٨ تعمل بالأسلوب والهدف نفسه حتى بعد عام ١٩٦٩ ، ان غاية هذا المسرح ـ كما يدل عليه اسم الحرب الخاطفة ـ هو تسديد ضربات نقدية ساخرة الى النظام الرأسمالي وفضح ترسانته الفكرية المدعمة بالايهام الزائف بأنها تعمل على تحقيق الطمأنينة والحرية للفرد والمجتمع على السواء » [٧٤]

ويحاول مسرح الشارع إقامة علاقة بين ممثليه وحاملي أفكاره وبين جمهور المشاهدين ، ويعمل أيضا على أن يطرح علاقة بين المجتمع والواقع الاجتماعي « من خلال إعلانه أن الواقع الاجتماعي ، قابل للتأثر بل والتشكُّل على نحو محدد من خلال جهد أفراد المجتمع المتحد في نشاط اجتماعي »[٧٥] ولكن الذي يحدث فعلا ، هو مجرد استفزاز المؤسسة الاجتماعية ، من خلال منطق المبالغة والهزل ، والتي تلقى دوما استحسانا من جمهور المشاهدين ، لكن ـ وهو الأهم ـ أن أفراد المسرح الشارعي « لا يملكون استراتيجية لاحداث التغيير ، وبالتالي فهم لا يقدمون برنامجا يلبي احتياجات الغالبية العظمى من الشعب »[٧٦] ، لسبب بسيط يتمثل في التخبط ، والتباين الشديد في وجهات نظر هذه المجموعات المسرحية ، ورؤية كل مجموعة مسرحية شارعية إلى القضايا بمنظور يختلف عن زميلتها ، وعليه فالنقد الموجه من هذه المجموعات يتراوح بين اللوم أحيانا والصراخ أحيانا أخرى والتحليل الموضوعي في بعض الأحيان مع طرح استراتيجية عامة لمواجهة القهر والظلم والتغلب عليهما ، والنظر الى العنصرية والحرب ، على أنهما مسائل لا أخلاقية ، وتمثل اعتداء على بني الانسان ، إنما المطلوب منهم ، كما يرى هنري ليستك هو :

تقديم تناول تحليلي للقهر أو القمع الواقع عليهم ، وأن يحصلوا على معرفة لأسبابه ، وارتباطه بالقهر المنصب على الآخرين ، والاستراتيجيات الصائبة للتغلب عليه ولقد حاول المسرح التحريضي (الذي يمثل السلف الأمريكي الأصلي لمسرح الشارع المعاصر) في معظم أعماله التي ظهرت في الثلاثينات ان يقدم مثل هذا

(٧٤) « مسرح الحرب الخاطفة » ، مرجع سابق ، ص ١٣٦ ـ ١٣٧ .
(٧٥) مسرح الشارع في أمريكا ، مرجع سابق ، ص ٨ ، ٩ .
(٧٦) المرجع السابق ، ص ١٥ .

التحليل . . . . . . ففي بداية حركة مناهضة الحرب ، كانت أغلب الفرق الشوارعية تستشعر الأهمية القصوى لتعريف الجمهور بالنتائج المترتبة على سياسيات الطبقة الحاكمة في أمريكا . ومع انكشاف الحقائق نهائيا ، أصبح واضحا أن القضية الأهم هي المساهمة في إحداث التغيير ، وليس إعلام الجمهور الأمريكي بالحقائق المرعبة للحياة الأمريكية . (٧٧)

ومسرح الشارع ، ليس مقصورا فقط ، على الدول الرأسمالية ، مثل أمريكا وفرنسا وسائر أوروبا ، بل إن الحاجة اليه في بلاد العالم الثالث لانتشار وزيادة نسبة الأمية ، تشكل ضرورة ، ملحة ، باعتباره وسيلة تعليمية وتحريضية ، يعرف عن طريقها المشاهدون ، واقعهم ، ويعملون على تغيير هذا الواقع ، من خلال انتقال المسرح الشارعي الى الجماهير العريضة ، وهذا ما يؤكده الفنان الهندي بوتيال دت حيث يقول :

كان علينا أن نضمن اقصى ما نستطيعه من التحرك السريع عن طريق الاستغناء عن المناظر وأجهزة الاضاءة وتخفيض عدد الممثلين ، لقد تعلمنا الكثير من مسرح الجريدة الحية ، ومسرح الحرب الخاطفة ، من الأشكال الأخرى في الخارج ، ثم خلقنا الباثانابتكا أي « مسرحيات نواصي الشوارع » وعمادها مجموعة من الممثلين تذهب الى ناصية أو الى سوق في قرية وتبدأ في اللعبة ، أما الحوار فهو مرتجل في أغلبه ، ويعالج موضوعات محلية ، هذه المسرحيات اصبحت شعبية جدا في السنوات الاخيرة وأصبح المتفرجون يفدون إليها تلقائياً (٧٨)

ويعتمد مسرح الشارع في مسرحياته على التركيز وقصر المسرحية ، والسخرية من المفاهيم الاجتماعية ، ومزجه الخيال بالواقع ، والغناء بالدراما فهي قريبة الشبه الى حد كبير بمسرح الجريدة الحية شكلا ومضمونا ، بالاضافة الى دعوته لانهاء الحروب عن طريق المسيرات والمظاهرات ، كما يدعو للسلام بين بني البشر ، عن طريق الاحتجاج والثورة على سلوكات رجال السياسة ، ويوافق الدكتور حماده ، بوتيال دت ، في مفهومه لكيفية عروض المسرح الشارعي حيث يقول :

وتتم العروض في أسلوب سهل لاذع يستعين في وجوده بأدوات أدائية بسيطة يمكن نقلها وتركيبها في سهولة مثل ستائر ، مسجل ، أشرطة ، أقنعة ، آلات موسيقية ، أشرطة سينمائية ، وماشابه ذلك وتتكون الفرقة - في العادة - من مؤلف ومخرج وممثلين ، وبعض المساعدين في الأعمال الفنية الأخرى . وتؤدى العروض في الجراجات المهجورة ، وأفنية الكنائس وبدرومات المقاهي والبارات ، وفي الشوارع العريضة حيث يتحلق الناس ليشاركوا في الدعوة الى السلام(٧٩)

المسرح الحى

لم يطرح المرايس في كتابه المسرح الحى ، مدخلا ولا تعريفا لدراسة المسرح الحى ، وسرعان ما تأكدنا أنه ، لم يكتب كتابه لدراسة هذا النوع من المسرح بعينه ، بقدرما كان دراسة عامة وشاملة للمسرح بشكل عام . والمسرح الحى ، « اسم مناسب ومعبر عن التزامه بكسر الحاجز الفاصل بين ماهو معروض على خشبة المسرح ، وما يحدث في الحياة » (٨٠)

(٧٧) المرجع السابق ، ص ٣٢ - ٣٩ .

(٧٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ١٠٦ .

(٧٩) « مسرح الحرب الخاطفة » ، مرجع سابق ، ص ١٣٠ .

(٨٠) احمد زكي ، « المسرح الحي » ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : ابريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢) ص ١٤٥ .

والمسرح الحى رغم أنه لايرتبط بنظام سياسى ، من حيث نشاطه ، ومن حيث قضاياه المطروحة ، الا انه يعمل على إدانة المجتمع الرأسمالى ، ويرفض جميع أشكال المسارح التجارية ، يرفض نصوصها المسرحية ، وطريقة اخراجها ، واهتمامها بالربح والخسارة وانه مسرح يسعى نحو تحرير الانسان ، على المستوى الاقتصادى ، والاجتماعى والسياسى ، خلاصة القول ، انه مسرح يسعى لتحرير الانسان على كل المستويات . وحول أسلوب التعبير ، والمضمون في المسرح الحى ، يرى سعد أردش أنه :

يتجه نحو أسلوب التعبير الساخر ولايخشى التعبيرات التي تعتبر منحطة وقبيحة بالمعايير التقليدية العامة ، ويتضمن قاموسه البحث في الصرخات والغمزات والالتواءات . أما المضمون فهو فضح سوءات المجتمع الاستهلاكي ، وشجب الحرب ، وبوجه خاص حرب فيتنام وكانت مستعرة الأوار وقتذاك (٨١)

ويمكن القول إن للمسرح الذي يندد بالحروب ويدعو للسلام ويعمل على إدانة المجتمعات الرأسمالية وفضح المجتمعات الاستهلاكية يكون قد تأثر بصورة مباشرة وإيجابية ، بتعاليم بسكاتور ثم بريخت ، وارتباط المسرح بالجماهير ، خارج حدود جدران دور العرض بعيدا عن التحكم الذي تمارسه سلطة الحكومة على الفنانين ، وهو التحكم المادى والادارى ، الذي يعوق الفنان الخالق عن أن يقدم رؤ يا وموقفاً جديداً تجاه العالم ، « ولهذا السبب فان العروض الجديدة التي ابتدعها المسرح الحى ، عروض ملتزمة في أساسها ، ولكن الالتزام هنا لايعنى الالتزام فقط بقضايا سياسية كالتزام الكاتب مثلا ، وانما التزام أعم من هذا ، يشمل أزمة الانسان المعاصر عموما » (٨٢) ، ويرفض أعضاء المسرح الحى السلطة بجميع أنواعها ، بل إنهم يؤكدوّن كمجموعة من الفوضويين الحرية الفردية ، بشكل مطلق ، بما في ذلك حق الفرد في المشاركة في الثورة كل بمفهومه ورؤ يته الخاصة للثوره « وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة ، عند أصحاب المسرح الحى ، ومن ثم يمارس ممثلو المسرح الحى أدوارهم بوصفهم ممثلين سياسيين » (٨٣) ، ولقد تكررت احتجاجات الفرقة على الأوضاع الاجتماعية ؛ في بعض المناسبات السياسية ايمانا منها بأن المسرح قرين للسياسة ، ومنها ما أحدثته من أفانين الاثارة والتحريض في عامى ٦٨ ، **١٩٦٩** ، عندما قدمت عروضها مثل **فرانكشتين** ، **الأسرار** ، أنتيجون ، الجنة الآن . ومن الأحداث المثيرة التي تروى عن هذه الفرقة ، القاء القبض على بعض أعضائها وفي صحبتهم بعض المشاهدين المتحمسين لآراء وأفكار الفرقة ، وذلك لتلبسهم بحالة العرى الكامل في أثناء عرض المسرح ، وكانت هذه الحالة (العارية) هى الأولى من نوعها ، في المسرح بشكل عام ، ولولا تدخل بعض رجال المسرح لدى السلطات ، لما أمكن اطلاق سراحهم . لقد استطاعت فرقة المسرح الحى ، أن تحول الجماهير ، من مجرد مشاهدين للعرض المسرحى العارى ، الى جماعات من الممثلين تشارك في الفعل المسرحى ، ومن ثم تحول الحدث المسرحى الى حدث واقعى ، والعكس صحيح « حيث يواجه أعضاء المسرح الحى - وهم عرايا - ضيوفهم من المشاهدين في ملابسهم التقليدية ، وهؤلاء في نظر المسرح الحى ليسوا إلاعملاء

(٨١) المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٠٨ .
(٨٢) تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .
(٨٣) المسرح الحى ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

للدولة البورجوازية » (٨٤) ولقد اختلف النقاد حول عروض المسرح الحي ، بل حول سلوكات أعضاء هذه الفرقة ومفهومهم للحرية ، فمن النقاد من سخر منهم ، ومنهم من تحمس لهم ومنهم من رماهم بالطفولة والجهل .

الجماعات المسرحية

والجماعات المسرحية ، كمسرح سياسي ، تؤيد التغيير الاجتماعي وقد عملت بوسائل مختلفة لكي تحقق أهدافها . فوجه أعضاؤها بؤرة مشاهديهم الى العالم الحقيقي ، حيث يمكن أن يحدث التغيير سواء أكان للعالم الداخل ، للمتفرج ، أو للنظام الاقتصادي والسياسي ، ولقد وجد أفراد الجماعات المسرحية ، طرقا للتفاعل مع جمهورهم لكي يكونوا مجتمعا من أجل الحدث الذي يبغون تحقيقه ، عن طريق التفاعل بين الممثل والمتفرج ، شريطة ألا يتقمص الممثل دورة تقمصا كاملا ، تماما كتكنيك الممثل في مسرح الجوريلا الحية والمسرح الشارعي ، والمتفرجون أيضا موجودون وجودا واعيادون ان يستغرقهم الايهام أو الاندماج الكامل مع الحدث .

والجماعات المسرحية « تكتب مسرحياتها بشكل جماعي (٨٥) كالمسرح الشارعي ، بالإضافة الى وجود كتاب يكتبون عروضا خاصة بهذه الجماعات المسرحية ، وكعاده الجماعات المسرحية ، فانها تختلف في أهدافها وطريقة عرضها ، وتماما كما اختلفت من قبل جماعات المسرح الشارعي ، في أهدافها وطريقة رؤيتها للأمور ، بمنظورات مختلفه ، فإن الجماعات المسرحية ، وعلى الرغم من أنها في معظمها ، جماعات اشتراكية ، الا ان أهدافها مختلفه كما يرى (تيودور شانك) (*)

فالبعض يرغب في تحرير الانسان من جبروته الذاتي والبعض الأخر يرغب في تغيير التركيب الاقتصادى والسياسى لكى يحرر الانسان بشكل عام من الاستغلال الذي يتعرض له من قبل الرأسمالية والامبريالية أو الدولة التي يسيطر عليها حزب واحد يخضع الجميع لمشيئته (٨٦)

ومن أهم أهداف فرقة سان فرانسيسكو مايم ، كجماعة مسرحية هو دفع الناس للتمكن من التحرك لتغيير المجتمع ، بمساعدة الفنون التي تعمل على تجميع الجزئيات معا ، لتكون رؤية لحياة أفضل ، ويؤكد جون هولدن هذه المسألة في هذه العبارة :

أبتهاج الناس ودهشتهم حين يكونون في حديقة المدينة ، ثم يلتقون صدفة بالعرض الذي تقدمه مجموعه غير منظمه من الممثلين الذين هم فرقه سان فرانسيسكو مايم ، يجعلهم يقولون : هذه هى الطريقه التي ينبغى أن تكون (٨٧)

والجماعات المسرحية السياسية ، متعددة ، ومنتشرة في معظم أنحاء العالم الغربي ، وكل جماعة مسرحية ، تختار طريقة حياتها ، وعروضها ، بالاضافه الى أن لها وسائلها الخاصة بها لطرح أفكارها ، السياسية والاجتماعية ، ففى « انجلترا تستقر فرقه (ديلفار استايت) في مدينة انجليزية صناعية صغيرة ومملة ، وتحاول أن تقدم في عرضها نموذجا لعالم أفضل ، يجذب بدوره مواطني المدينة للمشاركة في إعداد العرض (٨٨) .

---

(٨٤) المسرح الحي ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .
(٨٥) تيودور شانك ، « المسرح السياسي ، الممثلون والشاهدون » ، ترجمة ، الباحث (نيودلهي ، راكيش ، ١٩٧٩) ، ص ٩٤ .
(*) تيودور شانك ، أستاذ المسرح بجامعة كاليفورنيا ، في ديفز ، ويسهم بمقالاته المسرحية ، لمجلة الدراما ، وجريدة الفنون وعروضها ، ومجلات أخرى ، دراما ريفيو وغيرها .
(٨٦) المسرح السياسي ، الممثلون والشاهدون ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
(٨٧) جون هولدن « الكوميديا والثورة ، الفنون والمجتمع ، الجزء السادس ، ترجمة الباحث (كاليفورنيا : كوكاراتشا ، ط ٣١ ، شتاء ١٩٦٩) ص ٧٢ .
(٨٨) المسرح السياسي ، الممثلون والشاهدون ، مرجع سابق ، ص ٩٥ .

وتكون المشاركة أكثر ايجابية ، عندما يكون العرض من عروض « سيرك جراندماجيك » في فرنسا ، « حيث يساعد على مد المتفرجين بنموذج الحرية والتفاعل الانساني ، ويتفاعل المؤدون والمتفرجون أثناء العرض ، وبعد ذلك يرقصون معا » (٨٩) ، ان هذه الجماعات المسرحية ، تهتم بالشكل التعاوني ، لأي عمل مفيد ، أكثر من التعبير الذاتي للشخص كما يرى لويس فالدز حيث يقول :

« ان الأهميه العظمى في عمل تياترو كامبسينو هو الرؤية الاشتراكية بالمقارنة لأسلوب الفنان أو رؤية الكاتب ، وبذلك يعد المسرح الاشتراكي ، انعكاسا مباشرا للجماعة التي تقوم به ، ويتجاوز هدفه حدود المتعة ، وكونه وسيلة لكسب العيش أو الحصول على تقدير ، إنه يقدم تحليلا للبنيان الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي المعاصر من أجل التغيير (٩٠)

ولكن من هو المشاهد الذي تقدم له هذه المسارح أعمالها ؟ وما العلاقة بين هذا المشاهد والمؤدين والمسرحية ؟ كيف يكون هذا المشاهد متوحدا لكي يكون لديه الاستعداد للحدث (الفعل) الذي يستهدف التأثير فيه ؟ يقول تيودور شانك :

« إن العديد من جماعات المسرحيين الاشتراكيين في انجلترا يؤدون عروضهم المسرحية ، تقريبا بصفة مقصوره على اتحاد عمال التجارة ، الذي ترعاه وتموله الاتحادات والأندية العمالية ، ولكن في أوربا الغربية والولايات المتحدة ، تهدف جماعات المسرح التقدمي ، إلى استقطاب المزيد من جهور المشاهدين ، لأن المظلومين المستقلين الذين تأمل أن تخدمهم هذه الجماعات يمثلون غالبية من السكان في هذه البلاد ، وبعض الناس من جمهورهم قد يكونون في حالة اقتصادية متيسره ، يأكلون جيدا ويعيشون في راحة مادية ، ولكن عاداتهم الشرائية ونظام الاستدانة ، كلاهما قد تشكل باحتياجات الرأسمالية فقد قيدوهم بأعمال مضجره ، حيث يستلب العامل لمنفعة شخص آخر ، كذلك تفرض الضرائب لخدمه أغراض الرأسماليين » (٩١) ولسوء الحظ فان الكثيرين من أعضاء الجماعات المسرحية ليست لديهم خبرة بجمهورهم ، وذلك راجع الى صغر سنهم ، بالاضافة الى أنهم لم يمارسوا الأعمال المتعددة التي يؤديها جمهورهم ، وفي العاده لم ينغمسوا في نظام الاستدانه ، مثل جمهورهم ، فكيف يمكنهم بعد ذلك أن يعرفوا الطبيعه المتفردة للطغيان والاستغلال في وظائف معينة ولكي تتغلب هذه الجماعات المسرحية على بعض هذه المصاعب محاولة الاقتراب من مشاكل مشاهديها ، فقد عقد أفرادها مناقشات مع جمهورهم عقب العرض ، وكمثال على ذلك مسرح السلم الأحمر في انجلترا ، الذي غالبا ما تثير مسرحياته ألواناً من المناقشة ، وأحيانا تنتج افكارا لمسرحيات أخرى ، مثل مسرحيتهم **هذا مايجعلك مريضا** ، والتي كتبت نتيجه لاقتراحات ومعاونة عمال نظام التأمين الصحي بانجلترا » (٩٢) وعليه فقد لجأت بعض الجماعات لأن تكون على اتصال دائم بالعاملين ، عن طريق الالتحاق بوظائف تستغرق بعض الوقت ، ليتسنى الاحتكاك الفعلي بمشاكل العاملين وظروف عملهم واستلابهم . ولأن العمال هم الجمهور الحقيقي

(٨٩) السابق ، ص ٩٥ .
(٩٠) السابق ، ص ٩٧ .
(٩١) « المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون » ، مرجع سابق ، ص ٩٨ .
(٩٢) السابق ، ص ٩٨

للجماعات المسرحية الصغيره ، فان هذه الجماعات المسرحية تحرص على أن يستمر الحوار بينها وبين العمال عن طريق الندوات النقديه بعد العروض المسرحية ، « حيث كانت اقتراحات المشاهدين تدمج بسهوله مع العرض المسرحي » (٩٣) ، لأن هذه الاقتراحات كانت تلقائيه وفوريه ، ومعبرة عن حلول في صالح المشاهدين الذين لم يتعودوا على مشاهدة عروض مسرحيه قبل ذلك ، ومن ثم يسهل التأثير عليهم ، في عروض الجماعات المسرحيه وتصبح العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقى علاقة تبادليه ، يذهب فيها المسرح الى تجمعات المشاهدين لانه كما يرى شانك :

« لايستطيع أن ينتظر أن يأتي المشاهدون اليه ، مسرح هو فها نز الكوميدى في برلين في أيامه الأولى تجول في القرى الألمانيه في قافلة . وفي سان فرانسيسكو جماعة تسمى (اعمل سيرك) تؤدى للأطفال في الملاعب وتقوم بتوصيلهم في موكب خلال المدينة لكي يجذبوا أطفالا آخرين ، أما مسرح السلم الأحمر ، فقد قام بأداء عروض في ميدان ترافالجر ، وأيضا في أسواق القرى وفي اللقاءات الاتحادية وفي الاضرابات أما مسرح عمال مويل برود سايد ، فقد قام بالعروض في اللقاءات الاتحاديه والاضرابات ، وأيضا في مواقع البناء ، أما مسرح القارب الدائرى ، فيؤدى العروض المسرحيه على ظهر السفينه في ميناء ستوكهلم وخلال مجرى مائى صالح لمرور السفن في السويد ، اما فرقة السان فرانسيسكو ، مايم ، فتؤدى بانتظام عروضها في حدائق المدينه (٩٤)

« ومعظم هذه الفرق المسرحية ، تهتم بالعنصر الكوميدي أو بالكوميديا في عروضها ، ولايحاول الممثل أن يوهم المشاهد بشيء بل يعمل على الاقتراب من المتفرجين ، دون ايهام ، ليتأكد من وجودهم كأشخاص حقيقيين ولقد استعارت الجماعات المسرحية الأشكال الفنية من « الكوميديا » (٩٥) ديلارتى أو الكوميديا المرتجله ، كما استخدمت الاكلشيهات والأقنعة التي طورها تياتروكامبسينو ، وفرقة جراند ماجيك سيركس في فرنسا والذي ينظم أماكنه في مناطق عرض متعددة ، مثل حلقات السيرك ، وعروضهم تشمل ركوب الحصان والأكروبات والألعاب النارية ، وهذه الفرقة كما يرى سامي عبدالحميد :

ترأسها (جيروم سافارى) الذي عارض البولوني جروتوفسكى في تمسكه بالمتفرج النخبة ودعا الى التوجه الى كل فئات الناس واتخذ أماكن مختلفه لوضع عروضه المسرحية ، وقد خرج في مسرحيته بين تكنيك المسرح والكرنفال والأكروبات والسيرك . (٩٦)

كما أن فرقه (كومونا) في البرتغال تستخدم شخصيات المهرجين في بعض عروضها المقامة بالشوارع ، وفرقه سان فرانسيسكو مايم لديها فرقة موسيقى نحاسية « وفي الغالب تبدأ عروضها ، بعرض قذف الكرات في الهواء والتقاطها في مسرحية الأجور المتجمدة وقذف الكرات في الهواء والتقاطها ، كما كانت تمثل سلسلة عمليات مختلفة في انتاج المصنوعات (٩٧) ، ومسرح الخبز والدمية ، الذى يسبق العرض ـ بصفة مستمرة ـ موكب ، وفرقة مسرح الثعبان في كاليفورنيا ،

(٩٣) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٩٤) المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .
(٩٥) في الكوميديا يتكون نوع من (الاجتماعية) وذلك عندما يضحك المتفرجون معا ، استجابة للعمل المسرحي وربما يكون ذلك أحد الأسباب التي تجعل الكثير من الجماعات المسرحية السياسية تميل الى الكوميديا .
(٩٦) سامي عبد الحميد ، « الاتجاهات الجديدة ، المسرح المعاصر » مجلة الطليعة الأدبية (بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد الثالث ، السنة الخامسة ، آذار ١٩٧٩) ص ١٢ .
(٩٧) المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون ، مرجع سابق ، ص ١٠٠

تستخدم دمى ذات أحجام متنوعه ، وتتحد هذه العروض مع الممثلين من البشر ، كما أن فرقة الحزام وحالات البنطلون تستخدم الموسيقى .. والغناء والقطع الفكاهية الصغيرة ، مع موسيقى الروك » (٩٨) وهذه الفرق من الممكن في بعض عروضها أن ترتب منا ضد عديدة حول المتفرجين الواقفين ، مثل عروض الكرنفال ، أو عروض القصور في العصور الوسطى « وثمة عروض أخرى في (مقلب الزبالة) على حافة مدينة صناعية انجليزية ، هفرقه ويلفريتايت ، التى تسمح ـ مثل السوق ـ للمتفرجين أن يتحركوا بحرية في المكان كما لو كانوا يتحركون من معرض لآخر » (٩٩) .

والهدف الأساسى ، لهذه الفرق ذات (الهدف الاشتراكى) ، (*) هو تغيير المجتمع ، الذي لايمكن حدوثه بواسطه الأفراد الذين يمثلون منفصلين ، لذلك يجب أن يخلق مجتمع ذو هدف واحد بين المتفرجين ، *وبين المؤدين* (١٠٠) *ولكى يتم انجاز ذلك* يجب أن يتحقق وجود المشاهد العادي ، لكى يكون مجتمعا مع الآخرين ، يوجد الترابط الضرورى ، بين الأحداث في المسرحية ، والحالات التي تشير الى ظروف حياه المشاهد .

ولكن ، ماهى طريقة أداء الممثل في الجماعات المسرحيه ؟ وماذا يستخدم من الوسائل لكى لايخلق الايهام الأرسطى ، ويجعل (المتفرج) (١٠١) يتجه ببؤرته الى الواقع ، يدرك تناقضاته ، ويتخذ موقفا بعد أن يفكر بعقله كالحال في مسرح بريخت ، « حيث يتحدث المؤدون بشكل غير رسمى مع المشاهدين قبل العرض وفي أثنائه وعند نهايته ، ففرقة كفرقة سان فرانسيسكو مايم ، تسأل دوما مشاهديها أن يقتربوا من مكان العرض ، طمعا في كسر الايهام » (١٠٢) ولذلك يرى المشاهدون الممثلين (كأناس عاديين) (١٠٣) ، يشاركون في الاهتمامات نفسها مثل المتفرجين ، وهذه (المناقشات) (١٠٤) التي تمارس في أثناء العرض ، من شأنها أن تساعد المتفرجين على ربط أحداث خشبة المسرح بواقعية المجتمع . ومن خلال حركه المشاهد من مكان الى مكان ، قربا وبعدا من ساحة العرض المسرحى ، « يمارس امتيازا لايتحقق لمشاهدى *التليفزيون والسينما والمسرح التقليدى ، علاوة على تلك* الحرية الطبيعية التي تقلل من شعور المتفرج بأنه واقع في مصيدة العرض المسرحى » (١٠٥) . والنموذج الذي يبرهن على حريه المشاهد أثناء العرض المسرحى ، مايقوم به تياترودى سولو ، حيث يدعم التفاعل بين

(٩٨) المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون مرجع سابق ، ص ١٠٠
(٩٩) المرجع السابق ، ص ١٠٠
(*) ان اغلب الأعمال الرأسمالية الشائعة والتي تدعو الى الفعل ، ما هي الا أعمال تليفزيونية تجارية ، وهي مع ذلك لا تحث المشاهدين على تغيير المجتمع ، بل تعمل على ابقاء هذا المجتمع ، وذلك بممارسة المتفرجين لدورهم كمستهلكين ، وليسوا كمنتجين .
(١٠٠) في عروض الجماعات المسرحية يصبح لدى المتفرجين الحق في إيقاف التمثيل ، أو أن يصيحوا في الممثلين فيما يلاحظون اليه من حلول ، أو فيما يستخدمون من كلمات لوصف المشكلة ، وهكذا يصبح الجمهور هو مؤلف المشهد ، والممثلون يؤدون ما يؤلفه الجمهور بشكل فوري على المسرح ، وتتم ترجمة المقترحات والحلول والأفكار الى لغة مسرحية مجسدة ، أنظر ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٢٠١ .
(١٠١) في بعض الجماعات المسرحية ، لا يترك المتفرج الفرصة للممثل أن يفكر نيابة عنه ، وانما يحرر المتفرج ذاته ، ويفكر لنفسه ، ثم يتحول ترجمة الفكر الى فعل .
(١٠٢) المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .
(١٠٣) في التيارات المسرحية الحديثة ، اختلط الجمهور بالعملية المسرحية ، وشارك فيها فلم يعد هناك ممثلون وجمهور بل أصبح الجمهور يدخل في لعبة المسرح كعنصر مشارك ، أراد أو لم يرد) ، أنظر : المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦ .
(١٠٤) في مسرح المقهورين ، يقوم المتفرج بدور البطولة ، فيغير مجرى الحدث الدرامي ، ويقترح الحلول ، ويناقش احتمالات التغيير على المستوى الانساني والاجتماعي والسياسي ، فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة ، أنظر ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ .
(١٠٥) المسرح السياسي ، الممثلون والمشاهدون ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

المؤدى والمشاهد بطريقتين مختلفتين ، كما يـرى تيودور شانك :

ففي العرض المسرحى (١٧٨٩) كـان الشاهـدون واقفين وكانوا قادرين على التحرك ، كما يحلو لهم ، وفي ذلك الوقت كانت الشخصيات التمثيليه تتحرك بينهم ، وأحيانا كانوا يجلسون على الأرض ويجلس بينهم بعض المؤدين وبعد كـل مشهـد كـان المؤدون يـوجهـون الشاهدين الى جزء آخر من البناء حيث يحدث المشهد التالى . وفي مسرحية بيوق آنديبست والتى قدمتها فرقة ولاية ويلفار ، يقود الممثل الرئيسى جمهور المشـاهدين خـلال البيئه الخلوية ، مفسـرا للجمهور أهمية كـل منطقة ، وفي المسرحية المرتجلة ريتا وبـول التى ارتجلها مسرح هو فمانز الكوميدى في برلين ، قدمت مشكلة ابن العامل وابنة صاحب المصنع اللذين أحب كل منهما الآخر ، والمتفرجون من شباب العمال كانوا مدعوين للمشـاركه في الـرأى ، واظهـار مـا ينبغى أن تقـوله الشخصيـة ، ثم يتبع العـرض مناقشة يشترك فيها الجميع »[١٠٦]

ويمكن القول من خلال هذه النماذج المطروحة ، إن احتـواء المشاهـدين بهذه الطـرق المتنوعـة ، يتفق مـع الحقيقة التى تقول « إن الجمهور والمؤدين قد تحقق لهم وجودهم المادى » ، [١٠٧] ومعنى الاعتياد ، من خلال مشاركتهم في « التجربة » [١٠٨] ليتفق الجميع في النهاية على السبيل الى المجتمع الأفضل والممكن .

ويؤكد تيودور شانك ، أن لهذه العروض نتـائج ، عملية ملموسة ، تسير جميعها نحوحياه أفضل بـالنسبة للمجتمـع ، ويحـرص الكـل عـلى تحقيقهـا وفي هـذا الصدد ، يقول شانك :

ففى نهاية العرض الذي قدمه مسرح الخبز والدميه دعابيتر سكومان المتفرجين الى التنقيب عن الأثار ، وفي ختام العرض الذي قدمه مسرح هو فمانز الكوميدى قرر المشاهدون من شباب عمال المصنع أن يباشروا العمل في أحد مبانى المصنع .

وعقب عـرض مسرحية « تمثيليه الاسكـان » التي قدمتها فرقه السلم الأحر ، **عقد الممثلون والمشاهدون** مناقشة كونوا فيها جمعيه المستأجرين ، **وعقب العرض** الذي قدمته فرقه الدوجز لكبار السن ، **انتهت المناقشة الى تكوين جمعيه الغذاء التعاون**[١٠٩]

معنى هـذا ، أن لبعض عـروض الجمـاعـات المسرحية ، تأثيرهـا الايجابى للسير نحو مجتمـع أفضل « فثمه مسرحيات تثير أحداثا » [١١٠] ، من شـأنها أن تغير الواقـع تغيراً مباشرا « أو غـير مباشـر » [١١١] ، وبعض الأحـداث التى تثيرهـا العـروض المسـرحية

---

(١٠٦) المرجع السابق ، ص ١٠٣

(١٠٧) يرى البرت هنت « ان مسرح الواقعة عمل على دمج الجمهور بالعرض دمجا فيزيقيا » انظر : بيتر بروك ، نحن والولايات المتحدة ، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة : روايات الهلال ، العدد ٣٦٦ ، فبراير ١٩٧٩) ص ١٠٦ .

(١٠٨) ان مسرح البروليتاريا ـ أو مسرح المقهورين ، هو دائما في حالة تجربة ... أو محاولة للوصول الى الاكتمال فهو مسرح يقدم أساسا صورا دراسية للتغيير ، وهو ما يشجع المتفرج على التدخل في الامور والصياح والحوار والمناقشة . انظر ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٢٠٩ .

(١٠٩) المسرح السياسي ، المغلقون والمشاهدون ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

(١١٠) يرى البرت هنت ، أن المسرح يجب أن يكون له صوته الذي يسمع بحدية واهتمام ، وثمة نوع من المسرح يطلق عليه اسم مسرح الواقعة ، يعمل على أن يصدم الناس بلون جديد من الوان الوعي ، أنظر ، نحن والولايات المتحدة ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ ـ ١١٢ .

(١١١) في مسرح المقهورين ، يطلب من بطل العرض ، اعادة تجسيد الواقعة ، وفي وقوعه تحت القهر مثلا بمنظور جديد ، لا يستسلم فيه للقهر بل يقاوم ويقاوم حتى يفرض أفكاره ورغباته ، وهذا الموقف تطهيري ومن شأنه أن يساعد البطل والمشاهد على اتخاذ مواقف إيجابية في المستقبل في وجه من يقهرونه ، انظر : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، ص ٢١٨ .

للجماعات المسرحية ، يمكن وعلى المستوى المباشر ، أن يكون لها تأثير كبير على المجتمع في محاولة تطويره الى مجتمع أفضل ، تصورته الجماعات المسرحية ، لكن مما يجب ذكره ، أن الجماعات المسرحية لاتعتقد أنها وحدها القادرة على تغيير العالم ، انهم فقط جزء من حركة كبيرة .

ويلخص ، تيودور شانك سمات وأهداف الجماعات المسرحية في نقاط خمس هي :

١ ـ تساعد على تجنب الضيق ، بعدم اجبار المشاهد على تركيز اهتمامه على الوهم ، لابعاده عن الواقع .

٢ ـ لايصبح المتفرج مستغرقا تماما في العالم الروائي ، لكن يحتفظ بملكته النقدية فيما يتعلق بالأحداث الاشتراكية الوثيقة الصلة بالموضوع ، ويكون قادرا على رؤية هذه الأحداث في علاقتها بحياته الخاصة والمجتمع الذي يعيش فيه .

٣ ـ تجعل من الممكن خلق مجتمع بين المشاهدين أنفسهم ، وبين المشاهدين والمؤدين ، كحالة ضرورية للاحتفال والفعل الجماعي .

٤ ـ المسرح الجماعي يعد نموذجا للمجتمع الجديد ، ينتشر تأثيره الى الخارج ، الى المجتمع الأكبر ، الذي يخلقه العرض المسرحي .

٥ ـ تستفيد عروض الجماعات المسرحية من جميع فنون المسرح المختلفة ، وذلك ليس بغرض الايهار أو الايهام ، بل لتوضيح المقصود والهدف الذي يسعى اليه عرض الجماعات المسرحية [١١٢] .

المسارح التحريضية في الوطن العربي

لقد بدأ المسرح العربي الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة ، اذ أخذ يشارك في حوار الأمه العربية كلها ، هذا الحوار الذي وضح في ذلك التساؤل الكبير « من نحن ، الى أين ، كيف » [١١٣] ، وهذا يؤكد أن المسرح اداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ، ومن أجل لقاء الانسان العربي بأخيه العربي ، والمسرح بهذا التلاقي يمكنه أن يتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي .

لقد مرت نكسة يونيو وحزيران أنواعا من المسرحيات التي من شأنها أن تؤلم وتعذب الذات العربية ، كما أنها « أسهمت الى حد كبير في ابراز الشخصية النضالية للانسان الفلسطيني » [١١٤] ، في صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل خبرته ووعيه ، في مجتمع يسوده البؤس والفقر ، فلم يكن بطلا اسطوريا وتمثالا جامدا ، بل إنسانا صاحب قضية يعي أبعادها تماما ، وقد اكتشف الطريق الذي يوصله الى تحقيق أهدافه لا سترجاع حقه .

حولت نكسه يونيو المسرح بشكل خاص نحو مرحلة جديدة تنحو بصوره أو بأخرى نحو الاشتراكيه مبتعداً في كثير من الأحوال عن مذهب الفن للفن ، وان لم يفعل فعله المطلوب في تغيير العقليه العربية .

لقد خضع المسرح بعد النكسة لمراجعه اساسية واتخذ طريقا جديدة لرؤياه محاولا اعاده الكتشاف الواقع العربي وكشفه والاسهام في تغييره بدءا برسم الحاضر

---

(١١٢) المسرح السياسي ، المثقفون والشاهدون ، مرجع سابق ، ص ١٠٢

(١١٣) أنظر ، « المسرح العربي الطليعي » ، مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق ، نوفمبر ١٩٧١) ص ١١ .

(١١٤) عبد الرحمن زيدان ، « أدب الحرب في المغرب » ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول (القاهرة : ابريل / مايو / يونيو / ١٩٨٢) ص ١٧١ .

بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمه ، فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعده والاغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمي والتعليمي والتسجيلي ، مثل مسرحية حفلة سمر من أجل حزيران للسوري سعد الله ونوس ، والنار والزيتون ، لالفريد فرج ، وباب الفتوح لمحمود دياب ، ووطني عكا لعبد الرحمن الشرقاوي ، وأغنية على الممر ، لعلي سالم ، وثورة الزنج ، لمعين بسيسو ، ويلدي يابلدي للدكتور رشاد رشدي ، ومثل تجارب مسرح الشوك ، ومسرح الشعب في حلب ومسرح القهوة في مصر وتجارب مسرح الهواة في المغرب ولم تكن هذه التجارب وليدة الصدفة ، ولكنها كانت أمرا طبيعيا ومنطقيا جاء نتيجة التحولات الجديدة في المجتمع بعد النكسه ، حين بدأ المثقفون والمسرحيون يفتحون أعينهم على الواقع ، وبدأت رحلة البحث عن الذات العربية ، وعن حقيقة الواقع العربي الذي نعيشه .

مسرح الشوك :

إن الدراما المعاصره تكاد تقترب في بعض الاحيان بشكلها السردي ، ومنهج مناقشة قضايا الساعة من شكل الجريدة الحية الذي تغلب عليه سمة التحريض والاثارة ولقد ظهر هذا الشكل في مسرح الشوك في عالمنا العربي ومسرح القهوة ايضا ، ذلك لأن مشاكل الجماهير العربية في مسيس الحاجة لصيغة تعبر عن قلقها . ونظن أن مسرح الشوك ومسرح القهوة بتحريضهما المشاهدين لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره ، هما أقرب الأشكال باتخاذهما موقفا هجوميا من الجماهير من شأنه أن يلهبها بالكلمات والافعال رغبة في أن تتجرد هذه الجماهير من سلبيتها ودفعا لها لاتخاذ موقف من الأحداث .

ولقد تأسس مسرح الشوك ، كفن تحريضي على يد الفنان المسرحي عمر حجو وقدشاركه لفيف من الفنانين الشبان ، وعدد من الفنانين النجوم مثل دريد لحام ، ونهاد قلعي وقد اتخذ هذا المسرح شكل الكباريه السياسي الذي يستند في تقاليده ، إلى تقاليد المسرح الشعبي في الارض العربيه ، « فهو لايقدم عرضا مسرحيا متكاملا ، ولايهتم بالأصول الدراميه العلميه » ، [١١٥] وانما يهتم أولا واخيرا بالنقد والتحريض الاجتماعي ، من خلال المباشرة في تناول القضايا وتعريتها مستخدما « الكلمه البسيطة « على المكشوف » [*] فهو كلمة وجمهور ، والممثل فيه إنسان عادي . كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنيه لايحتاج مخرجا ولاعوامل إبهار مساعدة ، إلا بالقدر الذي يخدمه ، وهو قدر ضئيل لأنه مسرح قهوة حقيقي يجب أن يسهل نقله وتنفيذه ، في أي مكان [١١٦] ومسرح الشوك يقوم على اللوحات الدراميه القصيرة والسريعة والمنفصلة ، لكن يجمعها في النهاية غرض واحد ، ومفهوم أساسي يراد طرحه منتقدا الأخطاء الشخصيه والجماعية من خلال نظرة « انتقالية بالدرجة الاولى ، أي أنها تقدم شيئا من الواقع [١١٧] ، وهو يهدف من خلال أسلوبه الى كشف الأخطاء ، رغبة في العلاج ومساهمة في الوصول الى التغيير نحو الافضل .

---

(١١٥) المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٦٥ .

(*) لقد استغل الفنان شوشو ، حب ودعم المتفرجين لفنه ، وحاجة الجماعة السياسية الموجهة ضد عيوب المجتمع الحديث ، فوق خشبة مسرحه بجرأة وشجاعة أكبر ، وقد كانت بعض انتقاداته السياسية ، تكلفه غاليا في بعض الأحيان ، ووصلت به الى حد دخوله السجن في أحد الايام) .

(١١٦) المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٦٦ .

(١١٧) عبد الله ابو هيف ، « مسرح شعبي وناقد » ، مجلة الموقف الأدبي ، السنة الرابعة ، العدد التاسع (دمشق ، كانون الثاني ، ١٩٧٥) ص ١٣٧ .

والمهم في مسرح الشوك ، هو ماذا يريد أن يقول ؟ وهنا تكمن الصعوبه في مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربي ، تملك امكانية التعبير الساخر لعيوب سلبية لها تأثيرها في المواطن العربي . ويؤكد ، دريد لحام ، وجهة النظر هذه ، في مسرح الشوك ، بقوله :

أنا اكتب بعض المشاهد . . . كما أن بعض أصدقاء المسرح يقدمون افكاراً او اقتراحات بمشاهد ، ثم أجمع تلك المشاهد كلها ، واصقلها وأهذبها وأحورها وأعدها ، بحيث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة ، ولكنه في الوقت نفسه يكون منسجما مع بقيه المشاهد .

بعدئذ ، توزع النسخ المطبوعة على العاملين في مسرح الشوك وعلى أصدقائه ، ثم تناقش المشاهد نقاشا طويلا ، وتخضع بعد ذلك لعملية الصقل « التي تظل مستمرة »[١١٨] ، حتى أثناء العرض .

وأخيرا من الممكن أن أصف أسلوب عملنا في مسرح الشوك بأنه بداية جيدة لعمل جماعي يرمي الى تقديم عمل فنى نظيف ملتزم بأرضنا وإنساننا[١١٩] .

معنى هذا أن مسرح الشوك يستعمل في طريقة كتابته ، كتابة عروض الجماعات المسرحية نفسها ، والتي يشترك في عملية صقلها الجماهير المشاهدة ، بالاضافة إلى مقترحاتهم حول العرض المسرحي والذي دوماً يتجدد وفقا لرؤ ية المتلقى على أساس من روح « الورشة »[١٢٠] المسرحيه .

ويعترض عبدالله أبو هيف على الطريقة الانتقائية لمسرح الشوك ، ويرفض مشاركة الجمهور لأن هذه النظرة الانتقائية في نظره « مهما غاصت في الواقع ، متصاب بعصبية الطفو فوقه ، أي لن تكشف عن علاقاته بالفهم الصحيح ، لأننا في الفن نبنى واقعا جديدا ، نغير واقعا أو نعيد بناءه[١٢١] .

وهذا القول ، يصح في حالة الكتابة لمسرح الإسقاط السياسى ، الذى يهتم بالفن المسرحى ، أكثر من اهتمامه بالسياسة المباشرة ، فيعمل على اعادة صياغة الواقع مرة أخرى من خلال « البعد الزمانى أو التاريخى ، أو البعد المكانى »[١٢٢] ، أما في مسرح الشوك ، كمسرح للتحريض والاثاره ، فان الهدف الاساسى السياسى ، المراد توصيله ، يحتم أن يحتل مرتبة أولى ، ويأتي الفن المسرحى في المرتبة الثانية ، وكما أشار الباحث في موضع سابق ، فإن مسرح التحريض والإثاره ، ومن بينه مسرح الشوك يتمثل فيه كثير من السياسة قليل من الفن .

ويعتمد مسرح الشوك على تقديم الأخطاء والعيوب بأسلوب « الكاريكاتير » مضخما الأخطاء وطرحها بشكل يثير النفور ، لأن تلك الأخطاء ، ما أن تتجسد

(١١٨) ترى ثارا بوتيشيفا ، أن بعض مسارح الشرق العربي المحترفه ، في ابانها عنه تبق الاحداث في عروضها ، بشكل تعطى فيه المشاهد امكانية الاتصال بالممثلين ، بطريقة الارتجال ، وتبادل النصح والرأى معهم ، أو طلب الدعم منهم) . وهذا صحيح الى حد كبير . انظر : الف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن (بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ط ١) ص ٣٢ .

(١١٩) مسرح الشوك ، « إضحاك ، أم تحريض على التغيير » ، حوار مع دريد لحام ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد الاول ، آيار ١٩٧٢ السنة الثانية) ص ٢٣٨ .

(١٢٠) أنظر : الف عام وعام على المسرح العربي ، ص ٢٤٣ . إذ ترى ثارا بوتيشيفا ، أن الكثير من العروض العربية تعتمد على الارتجال . فقد يكون رد فعل الممثلين على تصرفات أو اسئلة المشاهدين محددا من قبل ، كما تكون الأقسام الأساسية لتدخل الممثلين في الفعل المسرحي معروفة سلفا ، ومع ذلك يظل التأثير غير عادي .

(١٢١) مسرح شعبي ونقد ، مقال سابق ، ص ١٣٧ .

(١٢٢) يرى سعد أردش أن الكاتب المعاصر ، يعالج قضايا قضية اجتماعية مطروحه ، حتى ولو لجأ في ذلك الى قناع من التاريخ ، أو من بلد بعيد . أنظر : المخرج في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠ .

وتظهر حتى تفضح ، وفضحها بشجاعة هو الخطوة الأولى نحو الخلاص منها وتغييرها ، والقضاء عليها ، وهنا تتمثل المهمة الأساسية لمسرح الشوك ، وهي بالضبط فضح الأخطاء الموجودة في المجتمع وتسليط الأضواء عليها تسليطا يشتمل على التحريض ويعمل على محوها » [١٢٣] ، فهو مسرح يشخص المرض أو العيب الفردى أو الاجتماعي ، ويترك للمشاهد دوره في العثور على الدواء ، احتراما منه لعقليه الجمهور على اعتبار أن المشاهد جزء من العرض المسرحى ، مشارك فيه بيقظته ، وفاعليته » [١٢٤] ، مع مايجرى أمامه ، لأن المشكلات المطروحه ، عادة ما تكون في مسرح الشوك ، هي مشكلات الجماهير معبرة عن آرائهم .

ومن هنا تأتى مسئوليه المشاهد في العمل على تغيير الواقع السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى ، نحو الأفضل ، « فالقدرة على تغيير الواقع موجودة داخل الانسان المتفرج ، كما أن السلطة تملك الوسائل القادرة على التغير ، وهاتان القوتان المتفرج والسلطة ، هما المسئولان الأساسيان عن تبديل الواقع » [١٢٥] ، لأن موضوعاته أساسا ، مأخوذة من البيئة ، موجهة الى المواطن العادى بوساطة كلمة مقنعة وأفكار عارية مباشرة ، لاذعة ، ساخرة ، ناعمةوخشنة في وقت واحد ، تلبية لظروف حضارية صعبة ، مرت بالأمة العربية ، خصوصا بعد نكسه يونيو ١٩٦٧ .

إن مسرح الشوك ، مجرد صورة لما يمكن أن يقوم به المسرح السياسى ، كمنبر للنقد السياسى الجاد ، والوخز الاجتماعى ، الذي لم يترك أحداً ، سواء من المثقفين أو المسئولين أو التجار ، أو العمال ، أو الفنانين أنفسهم ، « فهو صيغه سورية مثل المقاهى المسرحية ، والمسرح الحى في الغرب ، وقد يكون تطويرا ذكيا لفكرة الاسكتش الفكاهى التقليدى ، أو احتفالا فنيا جماعيا لصالح المجتمع » [١٢٦] ، بل هو أقرب مايكون إلى ، الجماعات المسرحية ، ومسرح الصحف الحية ، والتي سبقت الأشارة اليها في موضع سابق ، من حيث اعتماد هما على فكرة النقد السياسى والاجتماعى المباشر ، والشجاع . ويؤكد بهاء طاهر هذا ، فيقول :

أن أروع مافي الموضوع هو الفكرة ذاتها ، فكرة النقد الاجتماعى والسياسى المباشر عن طريق مسرح الشوك ، وهي وظيفه عتيقه للكوميديا ، أحياها مسرح الشوك ، بعد موات طويل .

وليس أبرز ما حققه مسرح الشوك هو الشكل المسرحى الجديد ، فحسب ، بل انى اعتقد ان تطوير الشكل بصورة ما ، هو الضمان الوحيد ، لكى لايتحول مسرح الشوك إلى فرقة (ساعة لقلبك) للنكت السياسيه ، وهذا الخطر موجود بالفعل . . فبعض الفقرات تتسم بالسطحية ، والأخطر من ذلك أن البعض الأخر يميل الى تهوين مشاكل كبيرة ، وتحويلها الى مجرد نكته . ولكن المرء يفترض حسن النيه ، ويغتفر ذلك لأن معظم الفقرات تتصف بالفعل ، بالجرأه والنفاذ الى جوهر المشاكل ، ومن ثم الى قلب الجمهور .

---

(١٢٣) « مسرح الشوك ، اضحاك أم تحريض على التغيير » ، مرجع سابق ، ص ٣٣٨ .

(١٢٤) يرى الدكتور على الراعي ، (أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية ، وبين جمهور النظارة ، تلك التي تجعل من الطبيعي أن يتدخل الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث ، إما بالتعليق ، أو بالاستحسان المسموع الصوت ، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف) .
انظر : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري (القاهرة ، دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨) ص ١٩ ـ ٢٠ .

(١٢٥) « مسرح الشوك ، اضحاك أم تحريض على التغيير » ، مرجع سابق ، ص ٣٣٩

(١٢٦) بهاء طاهر ، « المسرح والجمهور في مهرجان دمشق ، مجلة المسرح ، العدد ٦٣ (القاهرة ، يونيه ١٩٦٩) ص ٩ .

والنجاح الحقيقي لفرقة مسرح الشوك ، هو نجاحها في ذلك على وجه التحديد : أن تشغل الجمهور بمشاكله الحقيقية[١٢٧]

ومن منطلق ذلك المضمون السياسي الاجتماعي التحريضي ، يأتي الشكل الجديد ، « والطليعي » [١٢٨] لمسرح الشوك ، كمسرح سياسي تحريضي .

ولكن هل من الممكن اعتبار ، كل مايقدمه مسرح الشوك كعروض مسرحية سياسية تحريضية ، شريفة المقصد ؟ : ثمة بعض الآراء ، تشير الى أن مسرح الشوك ، قد استغل الأحداث السياسية ، التي تطرأ على الساحة العربية ، وكون لنفسه جمهورا ، يرغب في السخرية المرة على حساب القضايا المصيرية ، فعمل مسرح الشوك في كثير من عروضه على إرضاء واشباع ذوق جمهوره النقدي ، حتى ولو كان على حساب التهكم من الأمة العربية ، خصوصا بعد نكستها في عام ١٩٦٧ ، لدرجة أن هذا المسرح ، قد توقف عن هجاء الأمة العربية بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ ، ووجه نقده وسخريته الى لبنان ذاته .

ومن أشهر عروض مسرح الشوك ، عرض **لاتساحونا** للمخرجين فيصل الياسري ، وعلاء كوكشي ، وعرض في عام ١٩٧٤ ، وعرض **ليله مابتنعوض** ، وعرض **مرق صناعة محلية** . وفي تلك العروض « هناك اللوحه الانتقاديه ، ذات الهدف السياسي والاجتماعي المباشر ، إضافة إلى الثوب الشعبي الدرامي » [١٢٩] .

أما أجرأ عروض مسرح الشوك ، فيتمثل في تجربه المخرج والممثل السوري أسعد فضه ، والذي تأثر كثيرا ، بمسرح الجريدة الحية ، عندما عرض براويظ أي البراويز .

ويتضح من عرض براويز أن الحيوان يرفض أن يستمر في مجتمع به كل هذا التناقض وهذه الانتهازية وهذا التفسخ ومن خلال الضحكه السوداء يعمل العرض على إلقاء الضوء على هذه الأوضاع لتنبيه المشاهد الى هذه السلبيات فيعمل من خلال هذا الدرس ، على التغيير نحو الافضل .

ويحدثنا جلال خوري عن عرض **قبضاي** ، وهو من عروض مسرح الشوك ويتناول مفهوم البطولة والعنف في عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفه سواء اكان العنف الظاهرة مثل الحروب والقمع أم العنف المبطن مثل الاستثمار واستغلال الانسان للانسان . [١٣٠]

ويمكن ان نطرح العديد من عروض مسرح الشوك مثل عرض الشيلير العربي ، والذي أصبح اسمه فيما بعد يمين يسار . . . در ، من اخراج خالد عيثاني وانطون كرباج ، وهو عرض أبسط مايقال فيه انه « إهانة للانسان العربي » [١٣١] ، وهذه العروض في معظمها كما سبق ان ذكر الباحث ، تهتم أساسا بالناحية السياسية والتي تكون مباشرة في اغلب الاحيان ، أكثر من اهتمامها بالناحية الدرامية مما يجعل انتماءها الى المنبر ، اكثر من انتمائها الى المسرح . والعرض الذي تنطبق عليه هذه الاوصاف عرض خيمه كراكوز ، حيث

---

(١٢٧) « المسرح والجمهور في مهرجان دمشق » ، مقال سابق ، ص ٤

(١٢٨) « المسرح العربي الطليعي » ، مرجع سابق ، ص ٤٨

(١٢٩) « مسرح شعبي وناقد » ، مقال سابق ، ص ١٢٨ .

(١٣٠) « المسرح ، والتغيير الثوري » ، حوار مع جلال خوري ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، السنة الثانية ، العدد الأول ، أيار ١٩٧٢ .

(١٣١) د . علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ٢٥ ، ١٩٨٠) ص ٢٤١ .

شخصية المهرج هى الشخصية الرئيسية التى تضحك الجمهور وتبكيه ، ويحرض زملاءه العاملين في الخيمه على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة ، ويتصدى للاقتصاد الحر ، والديمقراطية ، ويتعرض للاغراء والقمع والمحاكمة ثم تأتي في النهاية اغنية رافضة ، تقول ما كانت المسرحية تطمح الى قوله»[١٣٢] . وواضح ان العرض كان عبارة عن لوحات انتقادية ساخرة من معظم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تماما مثل عرض كاسك ياوطن ، والذي إضافة الى ماسبق يشير بشكل مباشر إلى مأساة فلسطين وكيف أن الأباء ، قد خرجوا من قبورهم ليسخروا من جيلنا الحالى ، الذي أضاع فلسطين وراح يحررها على الورق أو بالشعارات فقط ، ومسأله خروج الأباء والجدود من قبورهم خصوصا القواد الذين تركوا بصماتهم وانتصاراتهم علامات مضيئة في التاريخ العربي ، مسأله مكرره في معظم العروض المسرحية السياسية التى تلجأ إلى الابعاد الزمانى والمثال القوى هو مسرحية المهرج لمحمد الماغوط .

مسرح المقهى :

وفي الوقت الذي كانت تعرض فيه عروض مسرح الشوك في البنان ، وسوريا ظهرت تجربه مصريه ، تحريضيه ايضا ، واتصلت وثيقا برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر ، والحاسم في جبهتنا الداخليه في ظروف معركتنا الحضاريه بعد نكسه يونيو ١٩٦٧ ، واقصد بها تجربة مسرح القهوة والتي قدمها ناجى جورج كمؤلف شاب مع مجموعة من الشبان المتحمسين مسرحيا وسياسيا ، فقدم مسرحية إن أعترض ، **قهوه المعلم أبوالهول** التى لايستغرق عرضها اكثر من خمس وأربعين دقيقه ، وتدور أحداثها في أحد « مقاهى » [١٣٣] السويس أو الاسماعيلية كخط مواجهة لنيران العدو الاسرائيلى ، طارحا في المسرحية نوعين من النماذج الأول نموذج السلبي الانتهازى ، والثانى ، نموذج الوطنى ابن البلد ، وينتقد العرض النظام الرأسمالى الانتهازى الذي لايهمه إلازيادة ثروته ، ويتمثل هذا النموذج في المعلم (أبو الهول) .

والمسرحية باختصار - (رغم حشدها للنماذج البشرية) - تدعو إلى الخروج لملاقاه العدو الذي يتربص بالأمة العربية ، والانتظر حتى يأتى إلينا ، ساخرة من البورجوازيين المثقفين الحالمين والذين ليست لديهم القدرة على الفعل . والمسرحية تكاد أن تقول بشكل مباشر « إن معركتنا مع العدو يجب أن تكون على مستوى الشعب كله »[١٣٤] ، ورغم ما يمكن ان يؤخذ على العرض من بعض السلبيات ، إلا أنه استطاع أن يحقق التلاحم والمشاركة ، ومخاطبة عقل المشاهد (إلى جانب وجدانه) « فلم يكن جمهور المقهى ، هو ذلك المتفرج السلبي ، ولكنه كان مشاركا في العرض ، يمثل دور المتفرج من خلال التحام خشبة المسرح بالصالة »[١٣٥] واكتسب الجميع حاله التمسرح ، من خلال مقارنته أدوار أبطال العرض ، بالمشاهدين ، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الابطال ، مشاركين أحيانا في الحوار ، بل في الفعل المسرحى ، ولهذا لم يكن غريبا أن يهب أحد المشاهدين يوما ليزعق مطالبا بفتح الباب ، وانقاذ الفتاة

(١٣٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

(١٣٣) ترى لارا بوتيسيفا (أن الملاحظ ، في بعض العروض المسرحية ، في أيامنا هذه ، أنها تصل الى نقل الحدث المسرحي ، الى صالة المتفرجين) وهذا ما فعلته تجربة مسرح القهوة في مصر . انظر : الف عام وعام على المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

(١٣٤) عبد بركات ، « مسرح القهوة تجربة جديدة وجريئة » ، مجلة المسرح ، العدد ، ٧٣ (القاهرة ، يوليو ، أغسطس ١٩٧٠) ص ٦٥

(١٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٥ . لمزيد من التفاصيل حول جماعات مسرح المقهى ، انظر : الجماعات المسرحية في مصر ، مجلة البيان ، العدد ٢٥٣ ، إبريل ١٩٨٧ ، الكويت ، رابطة الأدباء ، ص ٧١ ، ٧٢ .

البائسه التي كان المعلم تركها خارج مقهاه وقت الغارة ، خوفا على ممتلكاته .

ويمكن للباحث أن يطرح العديد من النصوص العربية التحريضية ، لكن لايفوته أن يشير الى مسرحية **البعض يأكلونها والعه** ، والتي كتبها نبيل بدران وأخرجها في مصر هانى مطاوع ، وعضنا الجوع ، وغربه ، تأليف جماعى ، إخراج فهمى الخولى ، (١٣٦) و مسرحية نحن الملك للمغربى محمد خير الله ، وهى مسرحية تحريضيه تسجيلية ، تدعو للثورة . . . . . ، وتذكر بحادث الطائره الهليكوبتر ، كذلك مسرحية **عراضة الخصوم** لعلى عقله عرسان ، والتي تنادى وتحرض باخذ موقف تجاه معاهده السلام ، ومسرحية - مع التحفظ - **البلدوزر** لمين بسيسو ، والتي تحرض الجماهير المصرية والعربية باتخاذ موقف تجاه ماحدث للمسيرة الليبيه الى مصر لانها تعليق من وجهة نظر ذاتية ، حول عناوين الصحف الليبية ، التي تابعت المسيرة ، كل ذلك بالاضافه الى عروض « مسرح الحكواتى » (١٣٧) في لبنان .

بين الفن والسياسة :

إن المسرح السياسى المباشر ، قد يساهم في توجيه الرأى العام ، باتجاه معين في فترة محددة ، « ولكنه لايساهم في ترسيخ قيم في تفكير وسلوك الانسان بشكل ثابت وأصيل » (١٣٨) لأن القيم التي يثيرها ويحرض عليها المسرح السياسي المباشر ، تكون ذات تأثير وقتى ، قد تزول بزوال السبب ، وهذا في حد ذاته ليس عيبا ، فقد أدى الفن احدى وظائفه ، ولكن الذي نعول عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة ، فالعناية بالخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، للأحداث ، من الأمور الضرورية ، لكن تبقى طريقة صياغتها في مسرح سياسى ، بطريقة غير مباشرة ، « ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية ، حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه ، لكنه يضعف عند مايتحاز اليها بأى ثمن لسبب بسيط هو أنه ليست هناك نظرية سياسية » (١٣٩) ، لكن لاشك في أن عقيدة المؤلف تشكل عاملاً هاماً ، من عوامل العمل الفنى ، وعليه اذا أراد المؤلف المسرحى ، أن يصوغ عملا فنيا ، فعليه أن يخضع للاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلا من أن يخضع لأرائه أوحتى أماله ، هذا من ناحية ، أما من الناحية الثانية ، فلابد للكاتب الذي يريد أن يعبر عن آرائه ، أن يمتلك تلك الأدوات التي تعينه على الكتابة ، حتى يخرج ماكتبه فنا مسرحيا ، أكثر من كونه ، مقالاً سياسيا هجائيا . فالمعنى الاجتماعى ، أو السياسى ، لايأتى من « خارج العملية الفنية » (١٤٠) ذاتها ، وليس

(١٣٦) حول عرض الجوع ، أنظر : أحمد العشري ، « الجوع عرض سياسي » ، مجلة المسرح ، العدد الثامن ، السنة الأولى ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ - ٣٦ .

(١٣٧) يتميز مسرح الحكواتى في لبنان ، بيناء فكرته على أساس البحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث أو التاريخ ، يختارها فناتو مسرح الحكواتى جميعا ، تتدور المناقشات فيما بينهم لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية ، ورسم الافكار الجوهرية ، لكل مشهد على حدة ضمن سياق مسرحي مترابط ، لذا مثل جماعة مسرح الشوك ، ولذلك ، فان النص الحكواتى قابل للاضافة والحذف والتعديل وفقا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العاري من الديكور والاكسسوارات المسرحية ، مما يسهل نقله الى أي مكان ، ومما يوفر النفقات الاقتصادية ، لكي يصبح مسرح الحكواتى مسرحا شعبيا مستقلا عن أية سلطة .

(انظر ، د / عثمان ، « الخلفية الثقافية للأزمة المسرحية في مصر والبلاد العربية » ، مجلة المسرح ، السنة الاولى ، العدد الخامس (القاهرة ، اكتوبر ١٩٨١) ص ٢٤ ، وحيث ان الباحث قد تحدث عن مسرح الشوك ، وأشار الى عروضه ، وحيث أن مسرح الحكواتى قريب الى حد كبير في هدفه ، والطريقة الجماعية لكتابة العرض المسرحي ، ومشاركة الجمهور ، لذلك ، اكتفى الباحث بهذه الاشارة لمسرح الحكواتى .

(١٣٨) على عقلة عرسان في المسرح (دمشق : منشورات إتحاد الكتاب ، ١٩٧٨) ص ٢٥

(١٣٩) أرديث أصلان ، فن المسرح ، ص ١ ، ترجمه د . سامية أسعد (القاهرة : الأنجلو ، ١٩٧٠) ص ٤١٨ .

(١٤٠) أنظر : د / صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع الأدبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ـ ط ١) ص ٧٧ ، ٧٨ ، وأنظر : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، بدون) ص ١٦ ، وانظر سياسة في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

مفروضا على الفن من خارجه ، يأتي إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية مثلا ، ليصبح هو المضمون في العمل الفنى ، وإذا ماحدث مثل هذا ، يصبح (الفن) في العمل الفنى مدركا نظريا سابقا على العمل الفنى ذاته ، وهذا خطأ كبير يقع فيه التفكير المسرحى الحديث ويمكن التدليل على ذلك بالعديد من المسرحيات التى كتبها منظرو الحركات السياسية في العالم العربى ، فخرجت كتاباتهم ساذجة فنيا ، أقرب الى المقال السياسى ، منها الى المسرح السياسى ، « فالعلاقة بين عالم الواقع ، وعالم المسرح مشروطه بمدى قدره ، المتفرج » (١٤١) على أن ينتقل من عالم الواقع الى عالم الاحتمال ، والمتفرج يتقبل هذه النقطة ، بل إنه يجد نفسه منغمسا في عمليتها ، لأن عالمه الواقعى هو في حد ذاته عالم الاحتمالات » (١٤٢) .

وعليه يمكن القول إن عالم الواقع ، يختلف تماما عن عالم المسرح ، ونحن ، كمشاهدين لعالم المسرح ، قد نتحفظ ، على مسرح الشعارات البراقة ، التى تساهم في التهويش والتشويس وتعتمد على الكلمة الصارخة ، لأن هذا في حد ذاته ، الى جانب كونه ضد العملية الفنية ، فانه قد « يفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكمة والاستيعاب » (١٤٣) ، وليس المقصود ، أن هذا الرأى ينطبق ، على مسرح التحريض والاثارة ، أو المسرح الملحمى أو التسجيل لكنه ينطبق فقط على تلك المنشورات السياسية ، والتى يطلق عليها أصحابها ـ تجاوزا ـ اسم مسرح سياسى . « فالفكرة والواقع المادى في تفاعل دائم ، وان الفكره تشكل الواقع ، بقدر ما يشكل الواقع الفكره ، فالعمل الفنى ليس خادما للواقع بل رائده ، وأستاذه » (١٤٤) ولقد عرفنا ، أن خاصية الأعمال الفنية الكبرى ، هى اثارة القلق لدى المشاهد ، وبالتالى مساعدته على الوعى بالواقع ، والعمل على تغييره ، « واذا كان لايثير التمرد أو يهدىء الدفعات العميقة ، فهو يعمل في اتجاه الرغبة في التحول ، تحول وجود أصبح من الصعب احتماله » (١٤٥) ، وذلك بفضح متناقضات الواقع ، سواء أكان سياسيا أو اقتصاديا او اجتماعيا .

* * *

(١٤١) أنظر : حول علاقة المشاهد بالعرض المسرحى ، اشلى ديوكس ، الدراما ، ترجمة محمد خيرى (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٥٨) ص ١٣ ـ ١٤ .
(١٤٢) د / نبيلة ابراهيم ، « سيميولوجيا المسرح والدراما » ، مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث (القاهرة : ابريل / مايو / يونيو ، ١٩٨٢) ص ٢٤٨ .
(١٤٣) سياسة في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٣٦
(١٤٤) د / شكري عياد تجارب في الأدب والنقد (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) ص ١٤٩ .
(١٤٥) بيير أيميه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د / سامية احمد اسعد (القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة ، ١٩٧١) ص ١٤١ .

أهم المراجع والمصادر

● مراجعة عربية :

١ ـ د . ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ ، مصطلح رقم ٢٦٢ ، ٤٦٥) .
٢ ـ نادية رؤوف ، يوسف ادريس والمسرح المصري (القاهرة : دار المعارف ١٩٧٦) .
٣ ـ عثمان نويه ، حيرة الادب في عصر العلم (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ط ١) .
٤ ـ د . فؤاد مرعي ، مقدمة في علم الأدب (بيروت دار الحداثة ، ط ١ ، ١٩٨١) .
٥ ـ د . سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية جـ ١ (الاسكندرية : الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩) .
٦ ـ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، رقم ١٩ ، ١٩٧٩) .
٧ ـ د . ابراهيم حماده ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) .
٨ ـ سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٧٣) .
٩ ـ د . نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة اقرأ رقم ٤٢٤ ، ابريل ١٩٧٨) .
١٠ ـ ماهر نسيم ، الأدب الشيوعي (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٩) .
١١ ـ د . لويس عوض ، الاشتراكية في الادب (القاهرة : كتاب الهلال ، دار الهلال ، العدد ٢٠٦ ، مايو ١٩٦٨) .
١٢ ـ د . شكري محمد عياد ، البطل في الأدب والاساطير (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ط ٢) .
١٣ ـ محي الدين صبحي ، دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ، ١٩٨٠) .
١٤ ـ علي شلش ، قضايا ومسائل في الأدب والفن (القاهرة : كتاب الاذاعة والتلفزيون ، رقم ٣١ ، ١٩٧٥) .
١٥ ـ د . عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١) .
١٦ ـ د . سامية اسعد ، المسرح الفرنسي المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦) .
١٧ ـ د . عبد العزيز حمودة ، المسرح الامريكي (القاهرة : دار المعارف ، كتابك ، رقم ٧٩ ، ١٩٧٧) .
١٨ ـ د . سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي (القاهرة : مكتبة غريب ، بدون) .
١٩ ـ د . علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨) .
٢٠ ـ د . علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٥ ، ١٩٨٠) .
٢١ ـ علي عقله عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ، ١٩٧٨) .
٢٢ ـ د . صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع الأدبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ط) .
٢٣ ـ د . شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) .

● مراجع أجنبية مترجمة :

(١) جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشبة (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) .
(٢) هنري لسنك ، مسرح الشارع في امريكا ، ترجمة عبد السلام رضوان (القاهرة : دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع ، كراسات الفكر المعاصر ، الكراسة الثالثة ١٩٧٩) .
(٣) روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة ، بدون) .
(٤) الفونسو ساستري ، الدراما الاسبانية المعاصرة ، ترجمة د . احمد يونس (الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، رقم ١١٤) .
(٥) هوتورا رونلد ، حرية الفن ، ترجمة حسن الطاهرة زريق (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٣) .
(٦) ن . س . خروشوف ، الادب والفن في خدمة الشعب ، خطاب خروشوف في اجتماع زعماء الحزب والحكومة برجال الأدب والفن ، ٨ مارس ١٩٦٣ ، وكالة أنباء نوفستي السوفيتية .
(٧) الزاريس ، المسرح الحي ، ترجمة د . داود حلمي السيد (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) .
(٨) اريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، ط ١ ، جـ ٢ (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥) .
(٩) بيير أيمه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د . سامية أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) .
(١٠) بيتر بروك ، نحن والولايات المتحدة ، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة : روايات الهلال ، العدد ٢٦٦ ، فبراير ١٩٧١) .
(١١) لارا بريتشيتا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة ، توفيق المؤذن (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ط ١) .
(١٢) ادوين اصلان ، فن المسرح ، جـ ١ ، ترجمة د . سامية اسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) .
(١٣) اشلي ديوكس ، الدراما ، ترجمة محمد خيري (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٥٨) .

• مراجع اجنبية :

(1) Shank Theodore, Political theater, Actos and Audiences: Some principls and Techniques.
Reprinted by permission from Theater, Spring 1979.
Copyright (c) Theater 1979.
Printed and Published by Michael Pistor for the U.S.
International Communication Agency, American Centre, New Delhi - 11001 and Printed at Rakesh Press, New Delhi — 110028.

(2) Holden, Joan, "Comedy and Revolution," Arts in Society, Vo. 6, No. 3 (winter 1969).

(3) CAStRI Massimo, PER UN TEATRO Poetique, Piscator Brecht Artaud, Giulio Einaudi Editore, S.P.a Torino, 1973.

※※※

● المجلات :

١ ـ مجلة المسرح ، السنة الأولى ، العدد السابع (القاهرة : يوليو ١٩٦٤) .
٢ ـ مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة ، أكتوبر ١٩٧١) .
٣ ـ مجلة المسرح ، العدد السابع (القاهرة : يوليو ١٩٦٤)
٤ ـ مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٨) .
٥ ـ مجلة الكاتب العربي ، السنة ١٢ ، عدد ١٣٢ (القاهرة ، مارس ١٩٧٢) .
٦ ـ مجلة الطليعة الأدبية (بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد الثالث ، السنة الخامسة ، آذار ١٩٧٩) .
٧ ـ مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (أبريل ـ مايو ـ يونية ١٩٨٢) .
٨ ـ مجلة الفنون ، العدد ٣٦ ، السنة السادسة ، القاهرة ، اتحاد النقابات الفنية .
٩ ـ مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق ، نوفمبر ١٩٧١) .
١٠ ـ مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول (القاهرة ، أبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٢) .
١١ ـ مجلة الموقف الأدبي ، السنة الرابعة ، العدد التاسع (دمشق ، كانون الثاني ، ١٩٧٧) .
١٢ ـ مجلة الموقف الأدبي ، العدد الأول ، السنة الثانية (دمشق ، آذار ١٩٧٢) .
١٣ ـ مجلة المسرح ، العدد ٦٣ (القاهرة : يونيو ١٩٦٩) .
١٤ ـ مجلة المسرح ، العدد ٧٢ (القاهرة ، يوليو ، أغسطس ١٩٧٠) .
١٥ ـ مجلة البيان ، العدد ٢٥٣ أبريل ١٩٨٧ ، الكويت ، رابطة الأدباء .
١٦ ـ مجلة المسرح ، العدد الثامن ، السنة الأولى ، فبراير ١٩٨٢ .
١٧ ـ مجلة المسرح ، السنة الأولى ، العدد الخامس ، أكتوبر ١٩٨١ ، القاهرة .

* * *

مطالعات

الأسواق التقليدية كوسيلة للاتصال

السيد أحمد حامد

من المعروف أن نظام التبادل عن طريق السوق وبخاصة في المجتمعات المتحضرة الحديثة يقوم على أساس العلاقات اللاشخصية بل اللاانسانية لأن هذا النظام يفتقد كلية المشاعر الشخصية بين الأفراد حيث يحرص كل واحد منهم كل الحرص على أن يتم التبادل على النحو الذي يحقق له أكبر قدر ممكن من الفائدة والربح . فالمنفعة الاقتصادية البحتة هي أحد موجهات عملية التبادل عن طريق السوق . ويقصد بالسوق « العملية التي تنظم البيع والشراء عن طريق السعر النقدي الذي يحكم تبادل كل عناصر الانتاج ومكوناته السلع المنتجة ، والعمل والموارد الطبيعية ، والخدمات بأنواعها »[١] .

إن هذا النسق من التبادل الذي يعرفه الاقتصاد الحديث المتطور لا يوجد في المجتمعات التقليدية البسيطة ذوات الأنساق الاقتصادية (البدائية) والقروية . ففي هذه المجتمعات توجد أنساق للتبادل الاقتصادي لا تستند كلية إلى العلاقات اللاشخصية غير المباشرة مثل التهادي أو المبادلة Reciprocity[٢] وإعادة التوزيع Redistribution[٣] . ومن هذه الأنساق الأسواق التقليدية التي توجد في مجتمعاتنا

(١) Dalton Y. "Economic Theory and primitive Society," in, Hommand P.B, ed.(**Cultural and Social Anthropologym** Macmillan Co.m New York 1964 P. 114.

وأنظر في ذلك ، أحمد أبو زيد ، البناء الاجتماعي : مدخل لدراسة المجتمع ، الجزء الثاني ، الأنساق ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ١٩٧٢ ، ص ٩٤ ـ ٩٥ .

(٢) المبادلة هي « تبادل الهدايا الملزمة » IESS, P. 239 بمعنى أن الشخص عندما يتلقى هدية من شخص آخر في مناسبة معينة ، فعليه أن يقدم هدية مماثلة أو مساوية في القيمة أو تزيد إلى الشخص الآخر في مناسبة مماثلة . (أنظر على سبيل المثال ، أحمد أبو زيد ، البناء الاجتماعي ، الجزء الثاني ، ص ٢٤١ ـ ٢٥٠) ، وكذلك انظر للتعرف على أنماط أو نماذج المبادلة :

Sahlins, M., "On the Sociology Of Primitive Exchange" in. icael Banton (ed.) **the relevance of Models for Social Anthropology**, Tivistock publication, London, 1969, PP. 139-236.

(٣) اعادة التوزيع فهي « اعطاء السلع الالزامي لمركز التوزيع » IESS P. 239 أو بمعنى آخر « التبادل الالزامي المفروض سياسيا » (OP. Cit 241) بمعنى أن تقوم هيئة مركزية أو جماعة أو شخص باستقبال سلعة أو مجموعة من السلع وكذلك اصدار الأوامر بالقيام بخدمات معينة من جانب أفراد المجتمع أو الجماعة المحلية ، ثم تقوم هذه الجماعة أو الهيئة أو الشخص (وعادة يكون زعيما ورئيسا للجماعة) بتوزيعها من جديد على الأفراد .

(أنظر في ذلك : IESS, PP. 241-442) .

العربية وفي جميع المجتمعات التي لم تصل إلى درجة عالية من التقدم والتطور .

والأسواق التقليدية هي تلك الأنساق التي يرتكز مفهومها في المحل الأول على المكان الذي يتم فيه تبادل السلع والخدمات على عكس نسق السوق في الاقتصاد الحديث الذي لا يفترض ضرورة المكان . « فالأسواق التقليدية هي الأماكن التي يتعامل فيها البائعون والمشترون لغرض التبادل ، والتي تحمل عناصر اجتماعية وثقافية وسياسية »(4) ، كما سيتبين فيما بعد . وتحوى هذه الأسواق التقليدية العلاقات الشخصية المباشرة ، أي علاقات الوجه للوجه التي تمتاز بالديمومة والقوة والتقارب الوجداني الشديد ، والتي ترتكز على الاعتبارات الاجتماعية التي تتدخل مباشرة في توجيه سلوك الأفراد وضبطه ، وبالتالي في توجيه عمليات التبادل التي تتم في هذه الأسواق . فعمليات تبادل السلع والخدمات تتم بين أشخاص يرتبطون إما بعلاقات القرابة ، أو الجوار أو الصداقة أو الانتماء إلى المجتمع المحلي الواحد التي يكون لها حتما الكثير من الاعتبار لدى أطراف التبادل لما تتضمن من القيم الاجتماعية باعتبارها موجهات للفعل الاجتماعي . فهي مثلا تفرض على التاجر والبائع عدم اللجوء بأي حال من الأحوال إلى الغش في أية صورة من صوره ، في الوقت الذي تفرض على المشترى في المقابل ، عدم فقدان الثقة وبالتالي الاستمرار في التعامل معه . ولهذا ففي القليل النادر أن ينهي المشترى تعامله مع البائع إلا في حالة قطع العلاقة القائمة بينهما وإنهائها . وفي الغالب تكون أسبابه خارجة عن مجال التبادل ، إلا في حالة فقدان الثقة بالبائع . وهو أمر قليل الحدوث ، إن لم يكن نادرا ، لأنه كفيل بأن يؤثر سلبا على شبكة علاقاته التي ركيزتها العلاقة الثنائية الشخصية التي هو أحد طرفيها . ويعني ذلك إلحاق الضرر بمصالحه الاقتصادية ، فضلا عن إضعاف علاقاته الشخصية . فالتبادل عن طريق السوق التقليدي يقوم في المقام الأول وفي غالبية الحالات على العلاقات القوية القائمة بين الأشخاص الذين هم أطراف عملية التبادل . وذلك على العكس تماما من التبادل عن طريق السوق في الاقتصاد الحديث الذي يتم دون اعتبار للعلاقات القائمة بين الأشخاص ، حيث يحدده حساب قيمة السلع والخدمات أي العلاقات القائمة بين قيم الأشياء . وعلى ذلك فإذا كانت العلاقات بين الأشخاص ، تأتي في المرتبة الأولى في التبادل عن طريق السوق التقليدى ، فإنها تأتي في المرتبة الثانية في التبادل عن طريق السوق الحديث(*) . ومما لا شك فيه أن حدوث عملية التبادل على هذا النحو في كل منهما يرجع إلى طبيعة البناء الاجتماعي لكل من المجتمعات التقليدية والمجتمعات المتحضرة الحديثة .

فالبناء الاجتماعي التقليدي البسيط يتألف من نظم وأنساق اجتماعية متداخلة ببعض ، ومتشابكة إلى الدرجة التي يكون من الصعب تمييزها عن بعضها كوحدات نظمية أو نسقية محددة وواضحة . فمن العسير مثلا تحديد ما هو قرابي وتمييزه عما هو سياسي أو اقتصادي أو ديني . في حين من السهل ، اجراء مثل هذا التصنيف للنظم الاجتماعية في البناء الاجتماعي للمجتمع المتحضر الحديث .

فأنساق التبادل المختلفة يرتبط كل منها ارتباطا وثيقا بنمط معين من البناء الاجتماعي الذي يؤدى فيه نسق التبادل وظيفة اجتماعية تسهم في تكامله واستقراره .

---

(4) Belshaw, C. S., Traditional Exchange and Modern, Markets Prentice-Hall, Inc., N. J., 1965, P. 8.

(*) للمزيد من التفاصيل ، انظر ، أحمد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ـ ص ٢٣٣ .

فالمبادلة تصبح نسق التبادل السائد في المجتمع عندما يتكامل التنظيم الاجتماعي مع الحياة الاقتصادية ، ويندمج معها كلية بحيث يكون التنظيم الاجتماعي ذاته العامل التكاملي الذي يرتكز عليه البناء الاجتماعي ، بمعنى عدم وجود نظم اقتصادية ، أو سياسية ، أو دينية ، أو قرابية بحتة بحيث يؤلف البناء الاجتماعي نسيجا واحدا غير متمايز الأجزاء (أي النظم) . في حين يسود نسق إعادة التوزيع عندما يتكامل التنظيم السياسي مع التنظيم الاقتصادي ويندمج معه كلية . أما نسق السوق الحديث ، فهو يسود عندما يكون اقتصاد السوق هو العامل التكاملي (٦) .

واستنادا إلى هذا المنظور البنائي الوظيفي ، يتبين أن للتبادل عن طريق الأسواق التقليدية جانبا أكثر تنسيقا وتعقيدا يتخطى الجانب الاقتصادي ليكون له دور أكبر من دوره الاقتصادي الأساسي . ويتعلق هذا الجانب بالاتصال . فليست هذه الأسواق مجرد أماكن لتبادل السلع والخدمات ، وإنما يتم فيها في نفس الوقت تبادل الأفكار والآراء والمعلومات والخبرات والعواطف . لذلك تعد مصدرا رئيسا للمعرفة في تلك المجتمعات التقليدية . فقد نشأت في الأصل لتبادل السلع ، ومع ذلك فالتبادل الاقتصادي يتيح الفرصة لتبادل الأفكار والعواطف والمعلومات والخبرات بطريقة مباشرة . إذ أن التفاعل بين الأشخاص هو في حقيقة الأمر عبارة عن عملية تبادل لأشياء مادية أو غير مادية ، وهو ما أدى ببعض العلماء أصحاب نظرية التبادل ، إلى التركيز على التفاعل الاجتماعي باعتباره عملية تبادل (٧) . فالتبادل عن طريق السوق يبدو لأول وهلة على أنه عملية اقتصادية ، ومع ذلك فهو في حقيقته أيضا عملية اتصال وبالذات اتصال مواجهة . الأمر الذي يؤدي إلى أن تساعد طبيعة العلاقات القائمة بين أطراف التبادل في فهم مضمون الاتصال . إذ أن السوق التقليدي تعمل وفقا لمضمون ثقافي ومضمون اجتماعي ، بمعنى أن الأشخاص الذين يدخلون أطرافا في هذا النسق تربطهم العلاقات الشخصية الصحية المجزية ، ومن ثم كانت مادة الاتصال صادقة إلى حد كبير بالنسبة لهؤلاء الأشخاص الذين تربطهم علاقات القرابة أو الصداقة أو الجوار .

وهكذا فإن النظر إلى السوق التقليدي على أنه نسق لتبادل السلع والخدمات ، أي من منظور اقتصادي بحت ، يغفل المضمون الاجتماعي والثقافي الذي تعمل هذه السوق على أساسه ، ولا يساعد على الكشف عما تؤديه من دور في مجال الاتصال والاعلام . ومادام الأمر كذلك ، فلا بد من النظر إلى السوق التقليدي كوسيلة للاتصال على ضوء المنظور أو الاتجاه البنائي الوظيفي الذي يرتكز على قضية أساسية وهي أن البناء الاجتماعي لأي مجتمع يتألف من العديد من النظم والأنساق الاجتماعية والمترابطة المتفاعلة المتساندة تساندا وظيفيا ، وأن العلاقات القائمة بينها هي علاقات بين متغيرات . وهذا ما يهتم به هذا المقال .

---

(٦) Codere Helen, "Exchange and Display", in, IESS, Macmillan and Free Press, New York, 1968, P. 239.

(٧) أنظر في ذلك :

a - Hommans, G.C., "Social Behavior as Exchange", in Le Claire, E.E. & Schneider, H.K. (eds)., Economic Anthropology: Reading in Theory and Analysis, Holt, Rinehart, Holt, Rinehart Winston, Inc. N.Y. 1968, pp. 109-121.

b - Bredemeier, H.C., "Exchange Theory", in Bottomore, T. & Nisbet, R., (eds), A History of Sociological Analysis, Heinemann, London, 1978, pp. 418-456.

- ١ -

والأسواق التقليدية إما أن تكون دائمة أو موسمية أو أسبوعية . والسوق الدائمة هي المكان المحدد داخل القرية الذي توجد فيه الحوانيت التجارية . وفي هذا المكان يتخذ البائعون مواقع لعرض بضائعهم . ويتجمع فيه الناس . وقد يأتي بعضهم من قرى مجاورة لعدم توفر سلع معينة في قراهم . أما السوق الموسمي فهي التي ترتبط بمكان معين ومكان محدد . ففي الأعياد والاحتفالات الدينية (مثل الموالد في القرى النوبية في جنوبي مصر) تُقام في بعض القرى الأسواق حيث تتيح هذه الأعياد والاحتفالات الدينية فرص التبادل الاقتصادي ، نتيجة لاجتماع عدد كبير من الناس من مختلف القرى والبلدان . ثم أخيرا السوق الأسبوعي أي السوق التي تُقام في القرية في يوم محدد من أيام الأسبوع . يأتي إليها الناس من عدة قرى متجاورة منتشرة في منطقة واحدة أو من مناطق بعيدة . وتقام فيها هي الأخرى أو في بعضها أسواق مماثلة على التوالي كل في يوم محدد من أيام الأسبوع . وتؤلف هذه القرى معا نسقا واحدا تكون القرية وحدته . وتسمى السوق باليوم الذي يقام فيه . وهذا النمط من الأسواق التقليدية تعرفه القرية المصرية . ويوجد في مناطق كثيرة من العالم ، في أفريقيا والمكسيك والهند . ففي غربي أفريقيا مثلا يقام السوق كل أربعة أو خمسة أو سبعة أيام . فعند قبائل الايبو Ibo في شرقي نيجيريا يتألف نسق السوق عندهم من أربعة أسواق يقام كل منها كل أربعة أيام على التوالي [٨] .

وفي بعض المناطق يدخل ضمن هذا النوع الثالث (السوق الأسبوعي) نمط آخر شبيه به ، ولكن يختلف عنه في وجود سوق دائم داخل القرية التي تقع في مركز المنطقة تقريبا ، في الوقت الذي تقام في بقية القرى أسواق صغيرة في أيام محددة . ففي قرية تيبوزلان Tipozlan بالمكسيك تقام السوق يومي الأحد والأربعاء من كل أسبوع ، ويرتبط به سكان سبع قرى محيطة بها حيث يكون لكل قرية منها مكان معين محدد في السوق [٩] . ويوجد هذا النمط أيضا في جواتيمالا وفي غربي أفريقيا وأندونيسيا . ويماثل هذا النمط النظام الشمسي حيث تنتشر القرى حول المركز ألا وهو السوق [١٠] . ويطلق عليها إريك وولف Eric Wolf « الأسواق القطاعية Sectional Markets » [١١] لأن كل قرية تؤلف قطاعا أو قسما قائما بذاته ومستقلا عن بقية الأقسام (أي القرى) إلى حد كبير . فعلى الرغم من أن شبكة علاقات التبادل تربط جميع سكان القرى التي تدخل في مجال السوق المركزي ، فإن كل قرية تحتفظ بذاتيتها خارج نطاق هذا السوق . وتمارس أنشطتها الخاصة كوحدة اجتماعية مستقلة وقائمة بذاتها . وينظر سكان القرية الواحدة إلى بقية سكان القرى الأخرى على أنهم أغراب عن مجتمعهم أي أنهم جماعات خارجية Out — groups . فليست هناك علاقات خارج نطاق السوق لحاجة سكان كل قرية إلى منتجات القرى الأخرى التي لا تتوفر لديهم [١٢] . فمن خصائص هذا النمط من الأسواق التقليدية التنوع في الانتاج والتخصص . إذ أن كلا منها متخصصة في إنتاج

(٨) Bohannan, P. Social Anthropology, Holt, Pinehart and Winston, London, 1969, p. 244.

(٩) Lewis, O., Life in a Mexican Village: Tepoztlan; Restudied, University of Illinois Press, Urbana 1963, pp. 168-178.

(١٠) Wolf, E. Peasants, Prentice-Hall, Inc., N.Y., 1966, p. 40; Nash, M., Primitive and Pesant Economic Systems, Chandler Publishing Company, California, 1966, p. 60.

(١١) Wolf, Ibid., p. 40.

(١٢) OP. Cit.

سلعة أو أكثر . هذا التخصص والتنوع في الانتاج يؤدى حتما إلى انتقال السلع والمنتجات بين القرى . وتعكس السوق هذا التنوع في الانتاج كما هو الحال مثلا في السهول الغربية من جواتيمالا حيث تتوافد إلى السوق المحاصيل والمنتجات والأدوات التي يصنعها القرويون . ويرجع هذا التنوع إلى الظروف الايكولوجية المتنوعة التي تتصل بالمناطق الجبلية وبالسهول . وهكذا تكون السوق مظهرا للتمايز الثقافي العام السائد في تلك المجتمعات المحلية [١٣] .

وتتماثل الأسواق التقليدية في جميع المجتمعات التي نعرفها في خصائصها الجوهرية . ومع ذلك فهي في الوقت ذاته متباينة فمن حيث التماثل ، فالأسواق التقليدية باعتبارها أنساقا اجتماعية ، أو بالأحرى أنساقا اقتصادية ، فهي تحمل بعض خصائص نسق السوق الحديث . فالربح أو المنفعة الاقتصادية هي الحافز للتبادل . والأشخاص في الأسواق التقليدية لا يتقصهم الترشيد الاقتصادي Economic rationality[١٤] . ورغم ذلك فإن العلاقات الشخصية المباشرة التي تقوم عليها هذه الأسواق ، والتي تُتيح تكوينها بين البائعين والمشترين نتيجة لتكرار التعامل وما ينتج عن ذلك من الثقة المتبادلة القوية تحد وتضعف من فاعلية الحافز الاقتصادي ، مما ينجم عن ذلك انعدام الخسارة أو الضرر .

أما من حيث التباين ، فيرجع ذلك إلى كون السوق التقليدي نسقا ثقافيا . إذ أن الثقافات مختلفة ، وأن الثقافة تطبع السوق التقليدي بطابع مميز أو بذاتية ثقافية مميزة [١٥] . ففي المغرب العربي ، كما يوضح جيرتز Geertz بالتفصيل ، تعتبر الذاتية الثقافية للبازار (السوق) هي التعبير الدقيق الصارخ للثقافة المغربية ذاتها ، أو بتعبير آخر هي الشكل النموذجي لتلك الثقافة [١٦] . فسوق صفرو يعكس ثلاثة مظاهر أساسية لهذه الذاتية الثقافية . المظهر الأول هو التصنيف شبه العرقي للجماعات Ethnic — like classififcation الذي يعني أن الأشخاص الذين يرتبطون أو يتعاملون في السوق يؤلفون جماعات غير متجانسة لغويا أو دينيا أو ثقافيا . فهناك التمييزات المتوارثة التي على أساسها يتوزع الأشخاص إلى جماعات والتي تستخدم في الاشارة إليهم وتركز على اللغة ، أو الدين أو الاقامة ، أو مكان الميلاد ، أو السلالة ، أو القرابة أو الأسلاف . وتلعب هذه التمييزات دورا مهما في التعامل في السوق . حيث انه يوجد ارتباط وثيق بين تلك الأصول والاعتبارات الاجتماعية من ناحية ، ومجالات العمل والتبادل في السوق من ناحية أخرى [١٧] . والمظهر الثاني وهو أن نسق السوق هذا يحتوى على بعض النظم الاسلامية التي تمارس بالفعل والتي يتكامل معها . وتعد هذه النظم القوة الثقافية التي تشكل هذا السوق . وهذه النظم هي « الوقف » ويعرف في المغرب « بالحبس » ،

---

(١٣) Nash, op. cit. pp. 64-67.

(١٤) Nash, op. cit., p. 71.

(١٥) Geerts, C., "Suq: the bazar economy in Sefrou", in, Geertz, C., Geerts, H., and Rosen, I. Meaning and Order in Moroccan Society, Cambridge U.P., Cambridge, 1979, p.140.

(١٦) Loc. cit.

(١٧) Ibid., pp. 140-143.

« الزاوية » ، و « الحنطه » (وسوف نتناولها بشيء من التفصيل في الصفحات التالية) ثم أخيرا نظام الحسبة (١٨) . أما المظهر الثالث فهو الدور الذي تلعبه الجماعة العرقية اليهودية غير المتعزلة في نمو السوق وتطوره وأداء وظيفته . إذ أن اليهود يقفون على قدم المساواة مع سكان صفرو المغربيين الأصليين ، ويؤلفون جزءا مهما متكاملا في السوق كوحدة كلية . ومن بينهم زمرة اجتماعية ثرية ، يتمتع أعضاؤها بسلطة أبوية عليهم . وتؤدى هذه الزمرة دورا مهما داخل السوق ، ، يتمثل ، في أحد أبعاده ، في ارتباط الريف بالمدينة . وتوجد أيضا جماعة دينية تتسمى باسم أحد الحاخامات وهي شبيهة بالجماعة الصوفية عند المسلمين المغاربة من حيث ما تؤديه من نشاطات . يضاف إلى ذلك أن هناك المحكمة الحاخامية التي تضبط العلاقات بين اليهود ، وبالذات بينهم وبين الزمرة الثرية التي تؤدى أدوارا اقتصادية في المحل الأول . ويستند دورها في مجال الضبط الاجتماعي على أساس الاعتبار الديني (١٩) .

والمثال الثاني عن الذاتية الثقافية المميزة للسوق التقليدي من غانا . فقبيلة الكونكومبا Konkomba تنقسم إلى عدد من العشائر الصغيرة المستقلة التي لكل منها إقليم خاص بها تقيم فيه . ولكل عشيرة ستة أسواق دورية تقام في مناطق مختلفة من إقليمها ، كل منها في يوم معين من الأيام الستة التي تكون عندهم أيام الأسبوع . وأكثر الأسواق أهمية هي تلك السوق التي ترتبط بأكبر القبائل عددا . لذلك فهي تقام في كل دوره ، وتعتبر السوق الرئيس المركزي في المنطقة كلها مثل سوق « يندى Yendi » . وتشرف العشيرة على السوق التي تقام في إقليمها . وتتقاضى رسوما على البضائع التي تعرض فيه ، وتكون مسؤولة عن حفظ الأمن أثناء قيامه . ويتقاضى تلك الرسوم « كبير السوق » وهو حارس وأمين المعبد الملحق بالسوق . ومن مهام الحارس كبير السوق استلام الأضحية التي يقدمها اللصوص عندما ينكشف أمرهم واجراء الطقوس الخاصة بها في المعبد . أما أولئك اللصوص الذين لا يكشف أمرهم ، فالاعتقاد السائد في هذه الأسواق هو أن حشود النمل الموجودة في الأشجار المحيطة بمكان السوق سوف تهاجمهم (٢٠) .

إن هذه الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تشتمل عليها هذه الأنساق من الأسواق التقليدية هي التي تفرض حتما ذلك الدور الذي تؤديه في مجال الضبط الاجتماعي ، بل وغيره من الأدوار التي تتعدى المجال الاقتصادي الذي نشأت من أجله . ومما لا شك فيه أن

---

(١٨) « الحسبة في الاسلام وظيفة وولاية يقوم بها موظف خاص مهمته : الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، وهي نوع من السلطة التي تملكها الدولة لمراقبة الأفراد لضمان تطبيق أحكام الشريعة في جميع المجالات وحماية المصالح العامة حتى لا يتعدى عليها أحد ..." ويطلق على الموظف اسم المحتسب ... » ومن وظائف المحتسب مراقبة العبادات ، والآداب العامة ، والصحة ومراقبة الأسواق والموازين . أنظر محمد فاروق النبهان : نظام الحكم في الاسلام ، مطبوعات جامعة الكويت ، ١٩٧٤ ، ص ٦٧٨ ص ٦-٧٠ .

ويذكر جيرتز أن المحتسب هو الشخص الذي يتولى فض المنازعات التي تحدث في السوق ارتكازا على مكمرف بالحسبة التي هي نوع من الأخلاقيات التي ترتكز على أعراف وقواعد دينية وقوانين تجارية . ومن بين هؤلاء الأشخاص طلاب المدارس الدينية ، كما هو الحال بالنسبة لطلاب مدارس التلمود اليهودية . OP. Cit. PP. 195-196

(١٩) OP. CIT. PP. 40-172.

(٢٠) Mair, Lucy, An Introduction to Social Anthropolgy, Clarendon Press, Oxford, 1962, PP. 191-192.

وللكتاب ترجمة قام بها شاكر مصطفى سليم بعنوان : مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، وزارة الثقافة والأعلام - الجمهورية العراقية ، ١٩٨٢ ، ص ٢١٦ .

الظروف العامة التي تعيشها المجتمعات هي التي شكلت هذه الأنساق بتلك الأبعاد . وهكذا يكون للأسواق التقليدية دور مهم في مجال الاتصال والاعلام ، إذ أنها ووسائلها المختلفة تشكلها الظروف الايكولوجية والتكنولوجية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية السائدة في المجتمع . وهذا ما تتضمنه الأسواق التقليدية بغض النظر عن المكان والزمان .

وتعتبر سوق عكاظ من الأمثلة على ذلك . وهي من أشهر الأسواق التقليدية وأعظمها في تاريخ العرب في العصر الجاهلي . وكانت تقع ما بين مكة والطائف الى الجنوب الشرقي من مكة (٢١) . وكانت ملتقى الطرق إلى اليمن والعراق ومكة . وكانت تقام في الفترة ما بين الخامس عشر والثلاثين من ذي القعدة (٢٢) . وهي خير مثال على الأسواق التقليدية من حيث أنها وسيلة اتصال وإعلام ، بل إن شهرة عكاظ وذيوعها ترجع إلى أنها نسق اتصال . وتعني كلمة عكاظ كل ما كان يدور في السوق (عكاظ) من مفاخرة وتجادل ومباهاة ومصالحة ودعاية . ويشير ذلك إلى أن العرب قد أكدوا جانب الاتصال والاعلام اللذين كان يتيحهما التبادل التجاري .

لقد كانت عكاظ مركزا اجتماعيا وجريدة رسمية (٢٤) . كانت تجرى فيها المجادلات والمناظرات . وكانت معرضا للانتاج الفكرى والأدبي . وكان كل ما يقال من أفكار وآراء يذاع في أنحاء شبه الجزيرة جميعا . وكانت أكثر أسواق العرب أهمية في المجال الديني لأنها كانت تجمع أعدادا هائلة من الأشخاص من مختلف القبائل . فكانت تأتي إليها البعثات من قساوسة نجران والبصرة ، وهي وسائل إعلامية ، لكي يعظوا الناس ويبشرون ويذكرون البعث والحساب والجنة والنار (٢٥) . ويذكر الألوسي أن القس بن ساعدة الايادي راهب نجران النصراني حين كان يخطب من حضر عكاظ في التأمل في الأمور الكونية وفي الموت وما بعده داعيا إلى عقيدته المسيحية سمعه محمد الرسول ـ عليه السلام ـ وأعجب به . فقد كان الرسول ـ عليه السلام ـ يشهد عكاظا مع قومه من قريش ويشهد ما يجرى فيها ، وعندما بعثه الله ـ عز وجل ـ كان يقصدها أول دعوته ، ويعرض نفسه على القبائل ويحدثهم ويجادلهم وينبئهم أنه نبي مرسل ويسألهم أن يصدقوه (٢٦) . وكانت عكاظ مثل غيرها من الأسواق القريبة من مكة وسيلة قريش للتعرف على أمور وحضارة الدول المحيطة بمكة ، مركزها الحضاري والأدبي في ذلك الزمان ، من فرس وأحباش وبيزنطيين تعرف قدرا يكفي للتعامل معها والاستفادة منها (٢٧) .

---

(٢١) الأفغاني ، سعيد ، أسواق العرب في الجاهلية والاسلام ، دار الفكر ، بيروت ، ص ٢١٦ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٢١٧ .

يذكر ابن منظور في « لسان العرب » تعكظ القوم تعكظا إذا تحبسوا لينظروا في أمورهم ، ومنه سميت عكاظ . وعكظ الشيء يعكظه عركه ، وعكظ خصمه اللدود والحجج يعكظه عكظا عركه وقهره ، وعكظه عن حاجته ونكظه اذا صرفه عنها ، وتعاكظ القوم تعاركوا وتفاخروا ، وعكاظ سوق للعرب كانوا يتعاكظون فيها ..... »(٢٣) .

(٢٣) ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، الجزء التاسع ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ص ٣٢٧ .

(٢٤) الأفغاني ، المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .

(٢٥) حمزة عبداللطيف ، الاعلام في صدر الاسلام ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ الطبعة الثانية ص ٢٢ ، ص ٢٣ .

(٢٦) الأفغاني ، المرجع السابق ، ص ٢٠١ ، ص ٢٠٢ .

(٢٧) احمد ابراهيم الشريف ، دور الحجاز في الحياة السياسية العامة في القرنين الأول والثاني للهجرة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤٧ .

وهكذا كانت عكاظ أشهر وسيلة للاتصال والاعلام عند العرب في الجاهلية . فقد كانت « معرضا عاما للجزيرة العربية ، فيها عرض لتجارب جميع الأقطار ، وعرض للبيوع وعرض للعادات وللأديان واللغات والآداب والسياسة . وفيها لجان رسمية ـ على نحو ما نألف في معارضنا اليوم ـ تحكم للمتفوق بتفوقه حكما نافذا من أقصى الجزيرة إلى أقصاها . وتزيد على معارضنا بميزة جليلة ، وهي صهرها لعادات القبائل ولغاتها ومواصفاتها لتنتقي منها أحسنها وأخلقها بالبقاء » . (٢٨) وكانت كذلك مكانا للترفيه واللهو .

وفي الوقت الحاضر ، فالأسواق التقليدية تنتشر ، كما ذكر فيما سبق ، في أنحاء العالم . فهي في غربي أفريقيا ، وتحقق الكثير من الحاجات الثقافية والاجتماعية والسياسية للسكان . وينظر السكان إلى بعض هذه الأسواق على أنها نظم غير اقتصادية في المقام الأول ، فهي أماكن للتجمع لممارسة كل النشاطات التي تتطلب عددا كبيرا من الأشخاص . وهي مراكز مهمة ورئيسة لانتشار الشائعات والأقاويل والأخبار التي يتناقلها الأشخاص ، وكذلك لاعلان وإذاعة تعليمات وأوامر الهيئات والادارات الرسمية فضلا عن تعليمات رؤساء القبائل ورجال الدين . وتنتقل هذه التعليمات إلى القرى عند عودة الأشخاص إليها . وكانت هذه الأسواق في فترة ما قبل الاستعمار وما بعده أيضا توفر للرؤساء والقادة المحليين الفرصة للاجتماع بالناس والحديث معهم فيما يرغبون إعلانه وإذاعته من الأمور السياسية . يضاف إلى ذلك انها كانت مراكز تقام فيها المحاكمات والنظر في القضايا والمنازعات بين الأفراد والجماعات . وكانت تخضع تلك الأسواق لسلطة السحرة الذين يتولون الاشراف عليها للمحافظة على الأمن وتوفير السلام والنظام فيها اعتمادا على ما لديهم من قدرات غير عادية وغير طبيعية ، لا تتوفر لدى الأفراد العاديين الذين يعتقدون في تلك القدرات . وزيادة على ذلك تقام فيها المهرجانات والاحتفالات وغيرها من الأنشطة الترفيهية من رقص وغناء . وفي الغالب كان ينتهي يوم السوق بتجمعات الرجال لتناول الجعة(٢٩) .

وفي قرى المنطقة الشمالية الشرقية من البرازيل يجتمع البائعون والمشترون من عدد من القرى المتجاورة في السوق التي تقام في مكان معين كل أسبوع بعد ساعتين أو ثلاث من السير على الأقدام في الصباح الباكر . وفي هذه الأسواق يتبادلون الأفكار والمعلومات ويناقشون أوضاعهم ، وأحوالهم ، بحرية بعيدا عن القيود والمؤثرات التي تمنعهم من مجرد التطرق إليها لكي يعرفوا الأخبار ، وتعتبر السوق المكان الذي يفضل القروي الذهاب إليه لكي يعرف الأخبار والأحداث المهمة ويسمع الطروبادور (شاعر من الشعراء الغنائيين أو الموسيقيين) الذي ينشد رواياته عن أبطال الفولكلور الشعبي . وفي السوق أيضا يتعرض القروي للديون من جانب الكنيسة الكاثوليكية التي تقنعه أن يستبدل التمائم الصخرية أو الصدفية بسلاسل ذهبية وتماثيل القديسين المصوغة من الجص . وتشير الكتابات المبكرة للرحالة أن هذه الأسواق كانت تقام في أحد أيام الأسبوع ، وكانت منتشرة في جميع المناطق الزراعية في البرازيل(٣٠) .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ٣٤٢ .

(٢٩) Bonhannan, OP. cit. PP. 241-244.

(٣٠) Forman, Shepard, "Market Place and Marketing System: Toward a theory of Peasant Economic Integration", In, Comparative Studies in Society and History, Vol. 12, 1970, pp. 188-212.

- ٢ -

ولكي أبين أيضا الدور الذى تلعبه السوق التقليدية في الاتصال ، أعرض مثالا من القرى المصرية التى تقع في الشمال الشرقي من مدينة اسوان ، على بعد خمسين كيلومترا إلى الشرق من مدينة كوم أمبو ، والتي انتقل إليها النوبيون نتيجة لبناء السد العالى الذى سينجم عنه غرق قراهم الأصلية جنوب السد . ففي كل قرية توجد سوق دائم . والسوق عبارة عن عدد من الحوانيت التى تبيع المواد الاستهلاكية الضرورية للسكان . وكان يتردد عليها البائعون من القرى غير النوبية المجاورة لعرض بضائعهم . ويجتمع غالبية الرجال فيها يتحدثون ويتجادلون في مختلف أمور حياتهم والمشكلات التى يعانون منها فكانت وسيلة توفر للمزارعين النوبيين المعلومات والخبرات المتعلقة بأنواع التربة ، والمحاصيل ، والري ، والأسمدة الكيماوية ، والآفات الزراعية ، وكيفية القضاء عليها ، مما يترتب عن ذلك إمكان استخدامهم لأراضيهم التى وزعت عليهم لأن الغالبية العظمى من النوبيين كانت تنقصهم هذه المعلومات،والخبرات لاختلاف التربة والزراعة في قراهم الجديدة عنها في قراهم الأصلية . فقد كان بعضهم يكتسب هذه المعلومات والخبرات من العمال الزراعيين غير النوبيين الذين يقيمون في القرى المجاورة ويعملون في أراضى النوبيين . وتنقل المعلومات والخبرات إليهم وإلى غيرهم أثناء تجمعاتهم في الأسواق والحديث عن مشكلات الزراعة . فكثيرا ما كان يهتم بعضهم بتقديم هذه المعلومات والخبرات إلى غيره من الرجال بالتفصيل كنوع من العون والمساعدة التى تفرضها طبيعة العلاقات القائمة فيما بينهم .

وكانت السوق تتيح لسكان القرية التعرف على الكثير من الأحداث التى تقع في القرية وغيرها من القرى . فهم يتحدثون أثناء تجمعاتهم في السوق عن حالات الزواج والطلاق ، والنزاعات وكيفية فضها ، والتفاخر بأداء أبنائهم الذين يعملون في المدن لالتزاماتهم نحوهم ، ونشاط الجمعيات النوبية فيها ، واللقاءات التى كانت تتم بين القادة المحليين مع رؤساء الادارات الحكومية المختلفة في مدينة أسوان ومدينة ناصر تعرض مشكلاتهم التى تتصل بالزراعة والاسكان والصحة والتعليم وغيرها وآرائهم بشأن كيفية التخلص منها وطلب التدخل والعمل على حلها بالاضافة إلى معرفة دور الجمعيات النوبية الموجودة في المدن المصرية وبخاصة القاهرة في كل هذه الأمور .

وكان يحدث في قرية دابود وبعض القرى الأخرى أن تتحول تجمعات الرجال إلى ندوات ثقافية عندما تضم إمام المسجد وأحد نقباء الأولياء[٣١] حيث ينتهز المجتمعون فرصة مشاركتهما لمناقشة القضايا الدينية التى تشغلهم أو تفسير أيات قرآنية . وكانت تقام في هذه السوق الاحتفالات الدينية السنوية التى تعرف « بالموالد » ، وهي احتفالات قبلية ، بمعنى أن كل قبيلة تتولى مسؤولية إقامة الاحتفال بذكرى الولى الذى ترتبط به والاشراف عليه وتنظيمه . وطوال فترة الاحتفال التى تبلغ خمسة عشر يوما ، تكون تجمعات الرجال في السوق ، ومن يحضر من القرى المجاورة لغرض عرض السلع التى يبيعونها أو شراء ما يحتاج إليه من السلع عبارة

(٣١) الأولياء هم أولئك الأشخاص الذين خصهم الله عز وجل .

عن ندوات دينية وحلقات يقص فيها الأمراء[٣٢] وغيرهم سيرة الولى وكراماته[٣٣] ، وسيرة غيره من الأولياء الأخرين وكراماتهم للاشارة إلى التخصص في الكرامات ، هذا فضلا عن الحديث عن الأحداث المهمة التى وقعت أثناء إقامة الموالد في سنوات سابقة مثل حالات الزواج بين القبائل المختلفة وبخاصة المتنازعة منها ، وتفادى الأضرار والخسائر التى تلحق بالجماعات أثناء انتقالها من قراهم لحضور الموالد مثال ذلك مخاطر استخدام المراكب الشراعية بين القرى في المنطقة الأصلية ، وكذلك الحديث عن المنازعات بين القبائل بعضها بعضا . فالموالد هي مناسبات ملائمة لتدخل الأمراء والنقيب للمصالحة بين الجماعات المتنازعة لما يتمتع به النقيب من مكانة اجتماعية عالية باعتباره زعيما او رئيسا دينيا وقاضيا عرفيا . فالاعتقاد في الأولياء يفرض أن يسود الود والمحبة والصداقة بين أفراد « جماعة الولى الواحدة » (وهى الجماعة التى تعتقد فيه) على أساس أن العلاقات بين أعضائها هي علاقات قائمة بين أشقاء .

وتشارك القبائل المقيمة في القرية وفي غيرها من القرى هذا الاحتفال نتيجة لاعتقادها في الولى . ويؤدون الالتزامات الاجتماعية التى يفرضها هذا الاعتقاد وتلك المشاركة مثل الاشتراك في تكاليف الاحتفال وتقديم النذور وفي الغناء والرقص . وهكذا يتبين أن الموالد ليست مجرد احتفالات دينية فحسب ، وإنما هي وسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي ، هذا فضلا عن أهميتها ، كما هو واضح ، في مجال الاتصال والاعلام ، كما أنها تعمل على تدعيم نسق الاعتقاد في الأولياء واستمراره لأنها تعد على هذا النحو وسيلة من وسائل التنشئة الاجتماعية أو الغرس الثقافي . فالصغار يشاركون تلك الاحتفالات التى عن طريقها يتعرفون على ما تتضمنه من أفكار ومعتقدات وشعائر وطقوس خاصة ، وكان للصغار في القرية الأصلية أماكن يتجمعون فيها للهو واللعب ، وكانوا يشيدون فيها ما يشبه الأضرحة رمزا للأولياء ، ويحاكون بعض الأفعال التى تمارس أثناء الاحتفالات الدينية .

ومن ناحية أخرى ، يمكننا أن ندرك مدى أهمية الدور الذى تؤديه الأسواق في الاتصال في القرى النوبية أيضا عندما نرى أنها قد أتاحت إلى جانب « المضيفة »[٣٤] ، تكوين رأي عام لدى النوبيين بخصوص الموضوعات والمشكلات التى كانت تواجههم وبخاصة في السنوات الأولى من إقامتهم واستقرارهم في القرى الجديدة ،

(٣٢) يساعد في مهامه مجموعة من الرجال يعرفون « بالأمراء » . وتشارك النقيب سيدة تعرف « بالنقية » ، وهي التى تتصل بالسيدات في كل امور تتعلق بعلاقتهن بالولى .

للمزيد من التفاصيل عن نسق الاعتقاد هذا وعلاقته بالبناء الاجتماعي للمجتمع النوبي وما طرأ عليه من تغيرات نتيجة الانتقال الى المنطقة الجديدة ، أنظر : السيد أحمد حامد ، « الاعتقاد في الأولياء : دراسة أنثروبولوجية اجتماعية » ، في ، مجلة كلية الآداب والتربية ، جامعة الكويت ، العددان الثالث والرابع ، ١٩٧٣ ، ص ٢٨٩ - ٣٠٢ .

(٣٣) بقوى وقدرات خاصة خارجة عن الطبيعة والانسان ، يتميزون بها عن غيرهم من الناس ، وتجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية يعجز الانسان عن أدائها . وتعرف هذه الافعال « بالكرامات » فالكرامة اذن هي الاشارة او الرمز الذى يشير الى تلك القدرة التى يتمتع بها الشخص والتى يستند اليها اعتقاد النوبيين في الأولياء . والى جانب هذه القوة الروحية اشتهر الولى بالورع والتقوى وقوة الايمان والحكمة وإنكار الذات والوقوف إلى جانب الضعيف والاسراع في تقديم العون والمساعدة لكل من يحتاج إليها دون توقع مقابل لخدماته . ولكل ولي من الأولياء « نقيب » من القبيلة التى ترتبط بالولى وتعتقد فيه . ومن مهامه الاشراف على المولد وتلقى النذور والاشراف على كل الاحتفالات الدينية الخاصة به والتى يقيمها الأفراد .

(٣٤) « المضيفة » هي مبنى تشيده القبيلة ليكون مركزا لها يجتمع فيه أعضاؤها لمناقشة أمورهم وإجراء الطقوس التى تتعلق بالوفاة عندما يتوفى أحدهم . يضاف إلى أنها المكان الذي تستضيف القبيلة فيه ، أو احدى جماعاتها ، الضيوف .

وذلك على الرغم من التمايز الاجتماعي بين الجماعات التي تعرف بالقبائل وعدم التجانس الثقافي بين الجماعات الثلاث : الكنزية والعربية والنوبية التي تقيم كل منها في إقليم محدد في بلاد النوبة . فقد كانت هناك من الظروف الجديدة التي لم يعرفها النوبيون والتي تتطلب عمليات جديدة من التكيف الاجتماعي والثقافي . وكان من بين هذه الظروف ما يحتم تكتل سكان القرية ـ أو عدة قرى متجاورة ـ واتحادهم حتى يمكنهم التغلب على تلك الظروف ويحققوا أهدافهم . وكان لزاما أن يكون هناك رأى عام حتى يتحقق التكتل والاتحاد وبالتالي تتخذ القرارات والضغط على الادارات الحكومية ، وتوجيهها إلى العمل لما فيه صالح السكان ومستقبلهم ، وبخاصة في تلك الفترة الأولى من اقامتهم واستقرارهم في القرى الجديدة التي يعانون فيها من المشكلات الزراعية والتعليمية والصحية والاسكانية والتي تتطلب بذل المزيد من الجهد والتعاون لمواجهتها . ولا يمكن أن يتحقق هذا كله إلا إذا ضعفت إلى حد كبير فاعلية الأسس التي تقوم عليها العلاقات القائمة بين القبائل والجماعات باعتبارها موجهات للسلوك . وهذه الأسس هي : الانتماء القبلي الواحد ، وقدم الاقامة في القرية ، وانتماء القبيلة إلى أسلاف كانوا يتمتعون بمكانة دينية عالية (الأنصار أو العقيلات مثلا) أو بالسلطة السياسية التي تدعمها ملكية الأراضي الزراعية وأشجار النخيل . فكانت الأسس التي تقوم عليها المكانة الاجتماعية العالية التي تتمثل فيما تتمتع به القبيلة من الحق في ممارسة الأدوار السياسية داخل القرية دون غيرها من القبائل والجماعات . لذلك كان لهذه الأسس أثر سلبي على العلاقات القائمة بينها حيث تميزت بعدم الاحترام والتقدير الاجتماعي من جانب أعضاء تلك القبائل المسيطرة ، والكراهية والعداء من جانب الجماعات الأخرى ، تلك المشاعر التي لا يخفيها أعضاء القبائل تجاه بعضهم بعضا . ومما لاشك فيه أن هذا البناء الاجتماعي وذلك التنظيم السياسي أثرا غير مرغوب فيه في عمليات التكيف الاجتماعي والثقافي التي رأى النوبيون أن يلجأوا إليها لتنمية مجتمعاتهم المحلية حتى يمكنهم من مواجهة الظروف القاسية التي وجدوا أنفسهم فيها في القرى الجديدة . وهذا ما أدركه بعض من السكان وبخاصة أولئك الأفراد الذين مارسوا أسلوب الحياة الحضرية في المدن ، والذين نالوا قسطا من التعليم العالي . فكان لابد اذن ـ والأمر كذلك ـ من عمليات اتصال وإعلام تضعف تلك الأسس ، وتقلل من فاعلية القيم والأفكار والآراء والاتجاهات والمعتقدات التي تؤكدها إلى الدرجة التي يختفي معها أو يضعف إلى حد كبير أثرها في التنظيم الاجتماعي للقرية النوبية الذي تدعمه وتقويه تلك الأسس التي يقوم عليها . وكان من الضروري أن تظهر مواقف ومشكلات تحتم ظهور هذه العمليات للاتصال .

والمثال لذلك هو ما حدث في قرية بلانه بشأن شراء الأراضي التي أعلنت عن بيعها شركة كوم أمبو بالمزاد العلني والتي تقع داخل زمام القرية . فقد طلب من عمدة القرية أن يعلن عن ذلك وعن الزمان والمكان اللذين سوف يتم فيهما البيع للأهالي ، ولكن تكتم العمدة الاعلان دون نشره ، ولم يخبر سوى عضو مجلس الأمة عن النوبيين وبعض أقاربهما الذين ينتمون إلى نفس القبيلة إلى حين اليوم المحدد للبيع حيث تقاسموا شراء الأراضي يشاركهم بعض الأصدقاء من مدينتي اسوان وكوم امبو في الوقت الذي لا يحق أن يمتلك مثل هذه الأراضي إلا اشخاص من أبناء القرية النوبية وفقا للقوانين التي وضعت بشأن تهجير النوبيين واستقرارهم في القرى الجديدة . وقد اعتمد العمدة وعضو مجلس الأمة على نفوذهما ومكانتهما الاجتماعية العالية التي

تستند على علو مكانة قبيلتها وسمو مرتبتها . وعندما علم أحد الموظفين الذى يعمل بإحدى المؤسسات بمدينة كوم أمبو بعملية البيع ، وعلى النحو الذى تمت به وأبلغه إلى صديق له من مدرسى المدرسة الابتدائية ، وهما من أبناء القرية ، قررا ضرورة العمل على إلغاء البيع والنظر في كيفية تمليك تلك الأراضى لأبناء القرية . وبدأ كل منهما بنقل هذا الأمر إلى الأصدقاء وزملاء العمل في المدرسة والمؤسسات في القرية . واتخذ الجميع من السوق مكانا للتجمع ومناقشة الموضوع مع كل من يتردد عليه لغرض شراء ما يحتاج إليه من السلع ، إذ أنه أفضل مكان في القرية للاجتماع بأكبر عدد من الرجال بل وغيرهم من القرى الأخرى المجاورة الذين يأتون لغرض تبادل السلع والذين ينقلون الوقائع والمعلومات إلى قراهم مما يترتب عليه ضمان الوقوف إلى جانب أبناء قرية بلانة في الضغط على المسؤولين في الادارات الحكومية لالغاء عملية البيع فضلا عن أنهم لا يتعرضون لمثل هذا الموقف مستقبلا . وقد ساعد على أن يكون السوق مركزا لعدد من التجمعات اليومية أن شارك بعض أصحاب الحوانيت في النقاش والجدل ، بحيث كانت تتكون أمام حوانيتهم تجمعات الرجال . أما أصحاب الحوانيت الأخرى فمنهم من ينتمى إلى قبيلة العمدة التى وقف بعض منها إلى جانبه . وهكذا نجح مجموعة الأصدقاء في توصيل الخبر ونشره في بلانة وفي القرى الأخرى الأمر الذى أدى إلى إثارة غضب السكان الذين انشغلوا به . وكان للنساء دور رئيس في ذلك حيث كان لهن الحق في المشاركة والمناقشة والتعبير عن آرائهن في أثناء بعض تجمعات الرجال في السوق وأثناء تجمعاتهن اليومية . إذ أن المرأة النوبية لها الحق في المشاركة في النشاط الاجتماعى وإبداء الرأى والتدخل في شؤون مجتمعها وتوجيهه لما تتمتع به من المكانة الاجتماعية التى تمنحها لها طبيعة النسب المزدوج النوبى . فكان من نتيجة الجدل والمناقشة لعدة أيام أن اتفق على أن يتصل مندوبون عن السكان - يختارون من بينهم - بكبار المسؤولين في الادارة الاقليمية بمحافظة اسوان لعرض ما تم بشأن الاراضى الزراعية وموقف السكان وغضبهم وثورتهم وقرارهم بضرورة إعادة النظر فيها والغاء عملية البيع على أنهم سوف يتقدمون إلى الشركة لشراء هذه الأراضى وغيرها من تلك الأراضى التى سوف تعلن عنها الشركة مستقبلا . ولما كان الفريق الآخر (العمدة وأقاربه) قد أشاع أنه قد لجأ إلى شراء الأراضى على النحو الذى تم به لعلمه بعدم توفر المال لدى السكان لشراء الأراضى ، فقد قرر السكان في تجمعاتهم أن يسهم كل شخص يرغب في الشراء بمدخراته ويقدمها الى اللجنة التى أختير أعضاؤها وشكلت لهذا الغرض على أن تتصل اللجنة بالشركة وبالمسؤولين لمعرفة الاجراءات التى يجب أن تتخذها لتخصيص الأراضى لهم . وكان الغرض من ذلك هو الضغط على الشركة والمسؤولين في المحافظة لاتخاذ القرارات والاجراءات المناسبة لتنفيذ رغبة السكان . وقد رأى السكان - أيضا - أن تنتقل مجموعة من الرجال إلى القاهرة لعرض الموضوع بتفاصيله على كبار المسؤولين بعد الاتصال بالنادى النوبى والجمعيات النوبية في القاهرة لكى ينظم إليهم رؤساء هذه الهيئات وغيرهم في المقابلات التى سوف تتم مع أولئك المسؤولين . وهذا ما حدث بالفعل ، وكان له أثر قوى في دفع الشركة والمسؤولين المحليين في اتخاذ القرار الملائم بما يتمشى مع رغبة السكان وتحقيق طلبهم .

أما بالنسبة للفريق الآخر الذى تزعمه العمدة والنائب والذى انضم إليه بعض من القبائل التى تتمتع بنفس المكانة الاجتماعية ، فقد حاول افساد كل مجهوداتهم عن طريق اطلاق الشائعات والأقاويل

والتشكيك في صدق نوايا زعماء الفريق الأول الذين أثاروا غضب غالبية السكان وثورتهم . فقد أشاع هذا الفريق أن الاجراءات التي اتخذت لشراء الأراضي هي اجراءات قانونية ، ومن ثم فلا يحق مطلقا المطالبة بابطال الملكية . واعتمدوا في ذلك على أقاويل نسبت الى مسؤولي الشركة الذين اتفقوا مع العمدة والنائب على أن تجرى عملية البيع على النحو الذي تمت به . كما أثار كذلك الأقاويل حول الاتجاهات القبلية للأشخاص الذين يتزعمون غالبية السكان ، وذلك بالاضافة إلى الشائعات التي تهدف إلى التأكيد على أن المصالح الفردية هي التي تدفع أولئك الأشخاص إلى اتخاذ ذلك الموقف تجاه العمدة والنائب وبخاصة قبيلتهما . من ناحية أخرى استغل العمدة والنائب علاقاتهما مع بعض الادارات الحكومية لتوظيفها في تدعيم وتقوية موقفهما ضد الفريق الآخر ، وذلك بعرقلة كل الاجراءات الادارية والقانونية التي تلجأ إليها اللجنة الممثلة لهذا الفريق . ونوقشت هذه الشائعات والأقاويل في التجمعات التي تتم بعضها في السوق . فكان يكفي أن تجمع اللجنة توقيعات السكان لاثبات حجب الاعلان عن عملية البيع بالمزاد العلني عنهم لتأكيد كذب تلك الأقاويل . أما فيما يتعلق بالمصالح الشخصية ومشاعر العداء والكراهية تجاه قبيلة العمدة والنائب ، فلم يكن لها تأثير على السكان لأنهم اقتنعوا تماما أن إثارة الاتجاهات القبلية وأسس التمايز والتفاضل الاجتماعي بين القبائل والجماعات أمر خطير في الظروف الجديدة التي يواجهونها في القرية الجديدة ، تلك الظروف التي تتطلب ضرورة التكاتف والتعاون لايجاد الحلول الكفيلة بحل المشكلات المتنوعة والتكيف معها لأنها مواقف لم يتعودوها في قراهم القديمة ، ومن ثم تأكد لدى الغالبية من السكان ضرورة إعادة النظر في طبيعة العلاقات القائمة بين القبائل والجماعات . وقد نجح الفريق في تأكيد ذلك وإقناع غالبية السكان الذين تكتلوا معهم . ويتمثل ذلك في مشاركة أفراد من قبائل وجماعات مختلفة الانتماء القرابي ودون مراعاة للتمايز أو التفاضل الاجتماعي الذي عايشه النوبيون في قراهم الأصلية . كما يتمثل أيضا في أن بعضا من قبيلة العمدة انضم إلى هذا الفريق بغض النظر عن قيم القرابة التي تحتم على أعضاء القبيلة الوقوف إلى جانب بعضهم بعضا في نزاعاتهم وصراعاتهم مع الآخرين .

وهكذا نجح الفريق في تحقيق هدفه ، فألغى البيع وأعيد توزيع الأراضي على السكان كل حسب المبلغ الذي دفع إلى اللجنة . فقد كان رأيهم قوة ضاغطة على المسؤولين بحيث لم يستطع أولئك القادة المحليون استغلال ما كانوا يتمتعون به من نفوذ في تحقيق مكاسب شخصية . ولقد ساعد على تكوين هذا الرأي العام واقتناع غالبية السكان به وانتشاره بسرعة ، أولا مصالح الأفراد التي تتمثل فيما للأراضي الزراعية من قيمة اقتصادية واجتماعية عالية وبخاصة في القرية الجديدة التي تتيح فرصا كثيرة للاستثمار . وبالطبع تعد الأرض الزراعية الأساس الرئيس الذي يحقق ذلك . لذلك كان من السهل أن يتخلى أعضاء القبيلة عن رئيسها الذي كان يصر على أن تستمر العلاقات بين القبائل والجماعات القرابية على خصائصها التي كانت عليها في القرية القديمة ، وأن يلتفوا حول الرئيس الذي أدرك ضرورة الاتجاه نحو التكيف مع الظروف الجديدة . ولاشك أن هذا التخلي عن الرؤساء التقليديين يتناقض مع قيم القرابة . وثانيا طبيعة العلاقات بين الأفراد التي تقوم على الجوار والقرابة المزدوجة حيث يرتبط الشخص بمقتضاها بشبكة هائلة من العلاقات وبخاصة أن هناك حالات زواج كثيرة بين القبائل . فان النوبي يحرص كل الحرص على عدم الاضرار بمصالح الآخرين من سكان القرية نتيجة لتلك القيم الاجتماعية التي هي جوهر هذه العلاقات .

إن هذا المثال يكشف عن تلك الآراء والاتجاهات والقيم الجديدة التي تبلورت لدى النوبيين والتي تختفي وراء موقفهم السابق والتي قد ساعدتهم في عمليات التكيف الاجتماعي والثقافي التي لجأوا إليها في القرية الجديدة . وتتجلى كذلك أهمية السوق كوسيلة لتكوين الرأي العام واتخاذ القرارات في نطاق القرية . بل إن هذه الأهمية تتضح أيضا في القرى الأخرى . فقد أتاحت أسواقها لسكان القرى معرفة كل ماكان يدور من مناقشات وتتخذ من قرارات في بلانة . وقد ساعد ذلك على أن يتبلور رأي عام لدى سكان بعض القرى مضمونه العمل على إعادة النظر في العلاقات البنائية القائمة بين القبائل والجماعات الغريبة أصلا عن المنطقة النوبية بما يحقق تنمية القرية ومصالح أبنائها . فكان من نتيجة ذلك اتخاذ القرار ببناء مدرسه اعدادية في غنية . ومعهد ديني في المالكي ، واستاد رياضي في أدندان[٣٥] .

ولقد كان النوبيون في حيرة تامة وقلق شديد فيما يتعلق بالحياة في القرى الجديدة وإمكان الاقامة والاستقرار فيها . وكانت تلك الحيرة وذلك القلق يزيدان من شدة المعاناة التي كانوا يعيشونها نتيجة لقسوة الظروف الطبيعية والاقتصادية لعدم زراعة الأراضي فضلا عن اعتمادهم على المعونات الحكومية في معاشهم ، وبخاصة أنهم كانوا يتطلعون الى قراهم الأصلية وأراضيهم وأشجار النخيل فيها ونهر النيل الذي يرتبطون به ثقافيا وعاطفيا ويشعرون بالمرارة الشديدة لابتعادهم عنه ويقارنون هذا كله بالظروف الجديدة التي تحيط بهم . وكان هذا كله يشكل الموضوع الرئيس ، ان لم يكن الموضوع الوحيد ، للمناقشة في جميع تجمعاتهم في الأسواق والمضايف . وكانت النتيجة التي تبلورت عن تلك المناقشات أن رأى بعضهم أن العودة الى منطقتهم الأصلية وتكوين مجتمعاتهم المحلية على ضفاف بحيرة ناصر هي الحل الوحيد لكل ما يعانون منه من مشكلات .

- ٣ -

واذا كانت السوق التقليدي في بلاد النوبة تكشف عن دورها في تكوين الرأي العام وبلورته وأهميته ، فان الأسواق التقليدية في المغرب تكشف عن أن هذه الأسواق كانت تعمل أولا على التقريب في العلاقات القائمة بين المجتمعات المحلية التي تدخل أطرافا في نسق السوق ، وتعمل على تدعيم تماسك المجتمع المحلي وتضامنه في قرى البربر وثانيا كانت تقوم بدور رئيس في نمو الحركة الوطنية في جبال الاطلسي في شمالي أفريقيا تسود المنازعات بين القبائل نتيجه للأخذ بالثأر . ولاتوجد سلطة مركزية تخضع لها القبائل ، فضلا عن رفضها للسلطة المركزية الموجودة في السهول . ورغم ذلك فالأسواق المحلية المنتشرة في المنطقة تحقق المحافظة على استتباب الأمن والنظام والسلام عن طريق ضبط العلاقات بين القبائل المتصارعة والمتنافرة لما يسود بينها من مشاعر الكراهية والعداء الشديدين . فالأسواق هي الوسيلة الرئيسة الوحيدة التي توفر للقبائل كل ماتحتاج اليه من السلع الاستهلاكية الضرورية . ومن ثم لابد وأن يتوفر الأمن والسلام لهذه الأسواق وإلا فقدت القبائل مصدر حاجاتها الضرورية . ويتجلى ذلك في أن القبائل ، - لكي - توفر الأمن والسلام في الأسواق - لم تكتف بأن تكون الهدنة - والمصالحة بينها موسمية ملازمة لفترة قيام الأسواق ، وانما يجب أن تكون دائمة لضمان توفير فرص التبادل باستمرار . يضاف إلى ذلك أن أمن وسلام السوق يرتكزان على الأبعاد الاجتماعية والقانونية

(٣٥) للمزيد من التفاصيل ، يمكن الرجوع الى المرجع السابق .

والسياسية والدينية لهذا النسق . فالقبائل تحافظ على التعاقدات التي تتم بين الأشخاص في السوق . ويشرف عدد من القبائل عليه وبخاصة على الأسواق الكبيرة التي تقع في الأراضي المتاخمة لحدود المناطق الايكولوجية . ويتعاون ممثلو هذه القبائل في المحافظة على الأمن . وقد تشرف قبيلة واحدة على السوق مما يترتب عليه أن تقع مسؤولية توفير الأمن والسلام على القبيلة ككل . وفي غالبية الأسواق يشرف المرابطون عليها ، وهم من رجال الدين الذين ينالون احترام الناس وتقديرهم ويتمتعون بالسلطة والنفوذ . وتوجد في الأسواق الأضرحة التي يتم بجوارها القسم في حالات المقاضاة والمصالحة والتي تثير لدى الناس مشاعر الاحترام والتبجيل تجاه الأولياء أصحاب تلك الأضرحة . وهكذا يلتزم الناس بأن يكون كل من يدخل هذه الأسواق آمنا حتى ولو كان مطالبا للأخذ بالثار منه . يضاف إلى ذلك أن ردود أفعال الناس تجاه كل من يحاول أن يثير الشغب داخل السوق ردود عنيفة وقاسية للغاية حتى ولو كان ذلك الشخص عضوا في القبيلة التي ينتمون إليها . ومن ثم فالأسواق ترتكز على قواعد عرفية ومعتقدات لضمان القبائل وتدعيم تماسك القبيلة وتضامنها[٣٦] .

وقد كان للأسواق التقليدية في المغرب العربي دور أساسي في نمو الحركة الوطنية التي جاهدت لتحرير البلاد من الاستعمار الفرنسي ونيل الاستقلال . ويكشف هذا الدور عن مدى أهمية هذه الأسواق في مجال الاتصال والاعلام . ويمكننا أن نتبين ذلك من البحث الذي أجراه جيرتز Geertz عن سوق صفرو المغربية الذي ذكر من قبل .

ففي هذه السوق ، كما ذكر فيما سبق ، عدد من « الزوايا » كما هو الحال في جميع الأسواق في المغرب ويقصد « بالزاوية جماعة أو طريقة صوفية أو « الاعوان » ، ومبنى أو مسجد صغير ، وطريق أو سبيل بمعنى كل ما يمارس داخل هذا المبنى أو المسجد من شعائر . فمفهوم « الزاوية » يتضمن هذه المعاني الثلاثة . وقد لعبت « الزاوية » دورا تنظيميا أساسيا في اقتصاد سوق بلدة صفرو ونموه وتطوره .

فلكل فئة من فئات الأشخاص الذين يعملون في التجارة والحرف زاويتها الخاصة بحيث يوجد تطابق بين تصادف الحرف وأعمال التجارة مع تصنيف الزوايا الذي يقوم على أساس التجارب أو التدريبات الروحية التي هي عبارة عن بعض الحركات البدنية واللعب بجمرات النار وأكلها والتأثير على الثعابين وأكل قطع من الزجاج والتي يمارسها أعضاء الزاوية لغرض « التطهر » . فلكل زاوية التدريب الروحي الذي يفرضه المقدم أي شيخ الزاوية الذي يتبع « السالق » وهو شيخ المنطقة (صفرو) أو المغرب ككل .

وتتم المعاملات التجارية والاقامات في مكان معين داخل المبنى . فالزاوية اذن تجمع مابين التدين والورع والتقوى من ناحية والتبادل التجاري من ناحية أخرى في عامل واحد . وهذا ما يؤديه أيضا نظام « الوقف » إذ أن نظام « الوقف » مندمج تماما في السوق باعتباره أحد النظم الذي يتألف منها . ويتمثل ذلك أولا في أن الرواتب والدخول التي يحصل عليها الموظفون الذين يعملون في المساجد والمدارس الدينية وطلابها تعطى لهم

(٣٦) Benet, F., "Explosive Markets: The Berber Highlands", in, Polanyi, K. Arensberg, C. and Pearson H.W., (eds.), Trade and Market in Early Empires, The Free Press, N.Y., 1957 pp. 188-217.

من حصيلة أملاك الأوقاف . يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الأشخاص يعملون في التجارة أيضا . ويتمثل ثانيا في أن محصول الأراضي الزراعية من الحبوب والزيتون التي تملكها الأوقاف يباع . ثم يتمثل أخيرا في ملكية الأوقاف للمحلات التجارية وبعض المباني وغيرها في السوق والايجارات المنخفضة لهذه الممتلكات . فنظام الوقف يسهم في مساعدة الزاوية وغيرها من النظم في أداء وظائفها . وهكذا فالعلاقة بين الوقف والزاوية علاقة وثيقة . فالدور الذي يؤديه الوقف في مجال نظام الملكية هو نفس الدور الذي تؤديه الزاوية في مجال النظام المهني . فالوقف يحدد شكل الملكية ويعمل على ثباتها واستمرارها . والزاوية هي الأخرى قد شكلت النظام المهني وتعمل في الوقت ذاته على ثباته واستمراره مادام تصنيف الحرف وأعمال التجارة متماثل ومتطابق مع تصنيف الزاويا .

وقد ساعدت الزاوية على ظهور جماعة تعمل على تقديم العون والمساعدة لكل من يحتاج إليها . وتتألف هذه الجماعة من عدد من الأشخاص الذين يعملون في مهنة معينه هم في الوقت نفسه أعضاء في زاوية معينه . فهذه الجماعة اذن هي الحرفة أو المهنة في بعدها الديني ، كما أنها الزاوية في بعدها الدنيوي . وهي جماعة مستقلة ذاتيا لها الرسمية ونشاطها ومنطقها الخاص . وتمارس التنشئة الاجتماعية أو التربية غير الرسيمة . وتوفر الحياة شبه العائلية للأفراد خارج نطاق العائلة . ويتبادل أعضاؤها المساعدات والهدايا في مختلف المناسبات بحيث تعتبر نظاما للتأمين أو الضمان الاجتماعي . وتتحمل كل التكاليف والالتزامات المتعلقة بالوفاة وحفلات الزواج والمرض والختان والخسارة الاقتصادية التي قد يتعرض لها التاجر أو الحرفي وما يماثل ذلك .

وتشارك الجماعة في الاحتفالات الدينية (المواسم) سواء أكانت احتفالات متعلقة بأحد الأولياء الذي يرتبط به سكان المدينة جميعهم أم احتفالات متعلقة بالولي الذي تعتقد فيه الزاوية التي تنتمي إليها هذه الجماعة وترتبط به . فالارتباط - اذن - وثيق بين كل من هذه الجماعة والزاوية والوقف والحرفة أو المهنة . فكل من هذه النظم يسهم في مساعدة النظم الأخرى في أداء أدوارها أو وظائفها الاجتماعية . فعلى سبيل المثال عندما ضعفت الزاوية ، - وبالذات في المدينة ، - نتيجة للعوامل السياسية التي طرأت على المغرب - والتي أدت إلى سيطرة الجوانب السياسية على الجوانب الدينية على مستوى القيادات - ضعفت تلك الجماعة . إذ أنها ترتكز في نشأتها واستمرارها على الزاوية . وكذلك ضعفت العلاقة بين نماذج الحرف والتجارة والزوايا . وقد ترتب على ذلك ضعف نظام الوقف وفاعليته في السوق في صفرو[٣٧].

وبدأت الزاوية في أداء دور مهم في المجال السياسي منذ عام ١٩٣١ م . وبذلك اتخذت طابعا سياسيا . وقد حدث ذلك عندما أصدرت الادارة الفرنسية قرارات إلغاء « المواسم » اعتقادا منها بأن عدم ممارستها سوف يضعف من الحركة الشعبية الوطنية المعادية للفرنسيين والتي تتزايد حدتها منذ عام ١٩٣٠ م عندما أصدرت تلك الادراة ما يعرف « بإعلان أو مرسوم البربر Berber Decree الذي كشف عن خطة الفرنسيين ومحاولتهم عزل السكان الذي يتحدثون لغة البربر عن السكان العرب بل والعمل كذلك على تخليهم عن الاسلام . وقد لجأ الفرنسيون إلى هذه الاجراءات عندما برزت الزاوية كحركة سياسية وطنية بالاضافة إلى كونها جماعة دينية . فقد كانت النداءات والشعارات السياسية

---

(٣٧) Geertz, C., op. cit. PP. 150-161.

الوطنية المعادية للاستعمار الفرنسي والمنادية بالاستقلال والتحرر ، التي ظهرت لأول مرة ، تندمج وتتردد مع النداءات والتضرعات الدينية التي تصاحب حلقات الذكر داخل الزاوية وفي أثناء المواسم . ونمت الحركة الوطنية وتطورت الزاوية لتصبح « زاوية الاستقلال » فكانت أول حزب سياسي جماهيري (حزب الاستقلال) نشأ في المغرب في عام ١٩٤٣ م . وحيث إنه قد انبثق في الزاوية ونما في أحضانها ، فقد صار يرتكز على المزاوجة بين القومية الراديكالية وحركة الاصلاح الاسلامي (السلفية) .

فقد ترتب على الجدل والمناقشة التي كانت تتم في الزاوية وحلقات الذكر أن تكونت جماعة الاستقلال الأولى التي أطلقت على نفسها اسم « الزاوية » وعلى قائدها ورئيسها علال الفاسي « شيخ الزاوية » الذي أصبح فيما بعد رئيس الحزب وأكثر الوطنيين شهرة في المغرب . وقد عرفت الجماعة « بالعلالية » وأتباعه « بالاخوان » . وقد انتشرت مبادئ ها وآراؤها وأفكارها في أنحاء المنطقة عن طريق الزوايا المنتشرة فيها التابعة لها . واتبع نفس الاسلوب التقليدي في سرد الشعارات والنداءات الوطنية داخل الزوايا وترديدها أثناء حلقات الذكر .

وقد كان جميع أعضاء الجماعة الأساسية (واحدا وعشرين عضوا) ، فيما عدا ثلاثة منهم ، من التجار والحرفيين . بل لعب سوق صفرو دورا مهما وخطيرا في الثورة . فقد وفر التجار المبالغ والسلع الضرورية اللازمة للبدء في انشاء مخازن للبقالة في جميع أنحاء منطقة صفرو والقرى المحيطة بها وفي اقليم جبال الأطلس الأوسط وامدادها بحاجاتها من السلع من المخزن الرئيس الذي وجد في سوق مدينة صفرو . ولم يكن الغرض الأساسي هو التجارة ، وإنما تكوين شبكة من العلاقات التي تجمع كل المواطنين أعضاء الحزب في منطقة صفرو والقرى المجاورة والتي صارت ذات فاعلية قوية في الحركة . وكانت هذه الشبكة من العلاقات متطابقة مع شبكة علاقات الزاوية أو بتعبير آخر علاقات نسق سوق صفرو . وكان من الصعب على الفرنسيين اكتشافها . وصارت صفرو أقوى الجماعات التي يجمعها حزب الاستقلال والتي لعبت دورا مهما في الثورة[٣٨] .

وهكذا أتاح سوق صفرو للحركة الوطنية أن تنمو وتنتشر في أرجاء المغرب . فمن خلال دور الزاوية والاعتماد الرئيس عليه في المجال الاقتصادي ، وبالطبع في المجال الديني أيضا ، وفرت المجال لتبادل أفكار ومبادىء وآراء الحركة الوطنية وانتشارها بين سكان منطقة صفرو من العرب والبربر المقيمين في أقاليم جبال الأطلس الأوسط . وقد ترتب على ذلك أن فشلت الادارة الفرنسية في ضرب الحركة وعزل جماعات البربر عن جماعات العرب . وقد كان من نتيجة التفاعل بين الأفكار والعقائد الدينية وأفكار ومبادىء الحركة الوطنية أن تكونت تلك المزاوجة بين القومية الراديكالية وحركة الاصلاح الاسلامي .

وإذا كانت ممارسة الشعائر داخل الزاوية تعد وسيلة من وسائل الاتصال حيث يتم تبادل الأفكار والعقائد وانتقالها عبر الأجيال الأمر الذي يجعلها وسيلة من وسائل التربية غير الرسمية أو التنشئة الاجتماعية ، فلم يقتصر دور الزاوية على ذلك فحسب ، وإنما شمل الاتصال كذلك مجال الحياة السياسية . فكانت سوق

(٣٨) Ibid., PP. 154-164.

صفرو التي تشكل الزاوية نظاما جوهريا من النظم الاجتماعية التي تتألف منها وسيلة مهمة للاتصال والاعلام .

- ٤ -

وقد تكون الأسواق التقليدية أكثر تأثيرا على الأشخاص الذين يترددون عليها من وسائل الاتصال الحديثة . فالعلاقات القائمة بين الأشخاص ، كما ذكر فيما سبق ، تأخذ الطابع الشخصي . وإذا كانت بعض العلاقات قد قامت أصلا على أساس اقتصادي فهي لم تتخذ الطابع الشخصي إلا بعد فترة من التبادل نتجت عنها الثقة المتبادلة بين أطرافها . وفي الغالب تتحول هذه العلاقات إلى علاقات صداقة . وقد تتخذ في بعض الأحيان بعدا جديدا إما أن تكون مصاهرة أو مشاركة في زراعة أو تربية حيوانات كما يحدث في كثير من القرى النوبية المصرية ويكون لهذه الاعتبارات الاجتماعية أثر في تقبل الشخص للأفكار والمعلومات . فالثقة المتبادلة بين الأشخاص تنسحب على المعلومات والأفكار التي يتبادلونها . فلا تخضع للمناقشة والنقد والرفض فالناس الذين يترددون على سوق مدينة صفرو لغرض تبادل السلع لا يرتابون فيما يعرض عليهم التجار والباعة الذين يتعاملون معهم من أفكار ومعلومات على أساس الثقة التي اكتسبها هؤلاء التجار والباعة عن طريق الصدق والصراحة والأمانة والاخلاص التي لمسها الناس أثناء تعاملهم معهم . وكان هذا هو الأساس الذي أدى بالناس إلى التعامل معهم بصورة دائمة ومستمرة في الوقت الذي يحرص التاجر أو البائع على أن يكون صادقا ومخلصا وأمينا . وقد أصبحت علاقات التبادل علاقات صداقة . فلا ينفصل سلوك التاجر أو البائع في تبادل السلع عن كلمته المنطوقة أي ما يقوله من أخبار ومعلومات وأفكار . فالصدق والصراحة والأمانة في التبادل التجاري يعني صدق الكلمة من ناحية والأمانة في نقلها من ناحية أخرى . وعلى ذلك فليس أمر غريب عن سوق صفرو أن يكون الصدق والاخلاص والأمانة عرفا يضبط عمليات تبادل السلع . وهكذا فالشك في الكلمة أمر مستبعد[٣٩] . وفي حين تتعرض مادة الاتصال التي تذيعها وسائل الاتصال الحديثة للشك والريبة والرفض وبخاصة إذا كان للشخص تجربة أفقدته الثقة فيما تذيعه وتنشره من الآراء والأفكار ، أو لمجرد علمه بأن تلك المادة تخضع لرقابة وتوجيه معين .

ومن ناحية أخرى فالأفكار والمعلومات التي يجد الأفراد في السوق التقليدي فرصة لتناقلها وتبادلها يتحكم فيها هؤلاء الأفراد أنفسهم . فالأفراد الذين يتعاملون في القرى هم الذين يتولون نقل هذه المعلومات والأفكار إلى قراهم . وهؤلاء الأفراد ، في الغالب ، وهم رؤساء أسر أو عائلات أو بدنات إذ أن الوحدة الانتاجية أو الاقتصادية في مثل تلك المجتمعات التي توجد فيها الأسواق التقليدية هي شكل من أشكال هذه الجماعات القرابية . ومن ثم فباعتبارهم رؤساء لهذه الجماعات ، فهم يحرصون بالطبع على أن تكون المعلومات والأفكار التي تنقل إلى أعضاء جماعاتهم القرابية متفقة مع التقاليد والأعراف والقيم والمعتقدات السائدة في مجتمعهم . وهم قادرون على عدم نقل كل ما لا يتفق مع هذه العناصر الثقافية لأنه في الامكان التحكم في الكلمة المنطوقة التي تتبادل في السوق . وهكذا فهم يعتبرون رقابة دقيقة على كل مايقال من معلومات وأفكار وآراء في السوق . والأمر الواضح أن هذه الرقابة تعمل على المحافظة على معايير السلوك والقيم والأخلاقيات

(٣٩) Ibid., PP. 203-208.

السائدة ، أي أنها تعمل على مساعدة التنشئة الاجتماعية في تحقيق تواؤم سلوك الفرد مع القواعد والمعايير السلوكية السائدة . فالكبار يراعون أن تكون مادة الاتصال التي تقدم أثناء تبادل السلع في حضور الأولاد الصغار ملائمة لهم . فالمقارنة مثلا بين السوق التقليدي ووسائل الاتصال الجماهيري الحديثة بوجه عام تكشف عن أن طبيعة الاتصال عن طريق السوق المستمدة من خصائص السوق التقليدي تتضمن نوعا من الرقابة على مادته على عكس الحال بالنسبة للوسائل الحديثة .

المراجع

١ - ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، الجزء التاسع ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة .
٢ - أحمد أبوزيد ، البناء الاجتماعي : مدخل لدراسة المجتمع ، جزءان دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ١٩٦٧ .
٣ - أحمد أبوزيد ، « الاتصال » عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، يوليو - اغسطس - سبتمبر ، ١٩٨٠ .
٤ - السيد أحمد حامد ، القرية الجديدة : دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ١٩٧٣ .
٥ - عبداللطيف حمزه ، الاعلام في صدر الاسلام ، دار الفكر العربي الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ .
٦ - جيهان أحمد رشتي ، الأسس العلمية لنظريات الاعلام ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
٧ - عبداللطيف حمزه ، الاعلام في صدر الاسلام ، دار الفكر العربي الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ .

Belshaw, Cyrils. **Traditional Exchange and Modern Markets,** Prentice — Hall, Inc. New Jersey, 1965. ٨ -

Benet, Francisco, "Explosive Markets: the Berber Highalands", in, Polanyi, K., Arensberg, C. and Person, H. W., (eds.), **Trade and Market** in the Early Empires, The Free Press, New York, 1957. ٩ -

Bohannan, Paul, **Social Anthropology**, Holt, Rinehart and Winston, London, 1969. ١٠ -

Bohannan, Paul, and Dalton, George, **Markets in Africa,** Evanston, Northwestern University Press, 1962. ١١ -

Forran, Shepard and Fiegelhaupt, "Market Place and Marketing System: Toward a Theory of Peasant Economic Integration", in, **Comparative Studies in Society and History**, Vol. 12, 1970. ١٢ -

Geertz, C., "Sug: The Bazar Economy in Sefrou," in, Geertz, C., Geertz, H. and Rosem. L., **Meaning and Order in Moroccon Society**, Cambridge University Pres, Cambridge, 1979. ١٣ -

International Encyclopedia of Social Sciences. Macmillan and Free Press, New York, 1968. ١٤ -

Le Clair, E.E.S Schneider, M.K., (eds.), Economic Anthropology; Readings in Theory and Analysis, Molt, Rinehart and Winston, INC., London, 1968. ١٥ -

Lewis, Oscar, **Life in a Maxican Village:Tepoztlan Retudied,** University of Illinois Press, Urbana, 1963. ١٦ -

Nash, Manning, **Primitive and Peasant Economic Systems, Chandler Publishing Company, California, 1966.** ١٧ -

Schramm, W.S., (ed.), The Process and Effects of Mass Communication University of Illinois Press, Urbana, 1965. ١٨ -

Wolf, Eric, **Peasants,** Prentice — hall, Inc., New Jessey, 1966. ١٩ -

* * *

قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام

سليمان الشطي

- ١ -

الكتب أنواع وحظوظ تتوزع بينها تماما كما هي بين الناس . . . ولكن من المؤكد أن القيم الحقيقية في هذه الكتب تتبدى وتتمايز بتوغل أسئلتها في عظم المشاكل الحيوية ، وكل دخول في المجال الحي انما هو ضرب من البحث الجاد الذي يتولد من خلاله تغيير في المسلمات . . . .

والكتب كما أنها أنواع بذاتها فهي ايضا من ـ جهة أخرى ـ انواع بآثارها وباختلاف بالمواقف منها ، فالكتاب الحي هو المؤثر في وسطه المباشر الذي ولد فيه ، أما الكتاب العظيم فهو الذي تكون قيمته فيه ، بما يطرح من قضايا صائبة ، ويفجر من الأرض من ثوابت خاطئة ويجوس مسلطا الضوء الكاشف في الزوايا المعتمة ، فهذه الانواع من الكتب الجديدة ، مادة وفكرا ، تقدم خطوة تقدمية بالنسبة الى عصرها أو وسطها الذي كتبت فيه فهي مكتملة من حيث مادتها وظرفها . وهذه الجدة تيسر لها النجاح أحيانا ولكن في كثير لاتحظى في زمنها بنظرة ثاقبة اليها فتنزوي في اركان مغبرة مهملة مهجورة ، وما اكثر الكتب التي كان حظها صادف يوما ، عابسا ، أو ان العقول غلقت إزاءها [1] ، ولكن سيأتي يوم تتفجر فيه قيمتها وتأخذ مكانها في حيز المعرفة . . .

وهناك نوع آخر من الكتب مثيرة ومفيدة ولكنها قد لاتحوى عند النظر صوابا كثيرا في مادتها ، يختلط فيها الحق الذي لابد من ابرازه بباطل يشوبه ، أو خطأ يقلل

---

(١) نتذكر هنا أن أبا حيان التوحيدي الذي عانى من انصراف الناس في عصره عن كتبه التي كتبها ، وقد كان أبو حيان أحرى من غيره بقيمة هذه الكتب ، فهو موسوعي الثقافة ، وتشكلت هذه الثقافة بدافع من رغبته وحاجته ، الأولى سمة غالبة عند أهل العلم ، والثانية ـ أي الحاجة ـ جعلته يعمل ناسخا للكتب متكسبا منها ، فهو اذن مشرف على ثقافة عصره ، لذا كان يدرك أن كتبه متميزة وتقدم نظرات جديدة وشاملة ، وهذا ما تأكد بعد ذلك في العصور التالية ، ولعل هذا الاحساس هو الذي دفعه الى إحراق كتبه بل ودفاعه عن فعله ، هذا الدفاع الذي ، إذا جردته من حججه الشكلية لن تبقى إلا حالة اليأس التي انتابته ، وتلمسها من قوله إنما لم تنفعه لأنه عاش معدما ، ولم ينل الوجاهة بين الناس ، وقال أيضا إنه لم يجد من يفهمها ويقدرها التقدير الذي تستحقه . (انظر : أبو حيان التوحيدي . للاستاذ أحمد الحوفي ص ٢٩٦) . .
والحجة الأخيرة التي ذكرها أبو حيان تنقلنا الى نظيره الألماني شبنهاور الذي أكد أن الكتاب مرآة عقل القارىء ، كما هو مرآة عقل الكاتب أيضا ، فاذا نظر فيه حمار فلا تتوقع أن تظهر صورة ملاك على صفحاته (قصة الفلسفة ص ٤٠٢ ، وكذلك كتاب : أعلام الفلسفة كيف نفهمهم : ص ٢٩٢) . وهو لم يصل الى هذه النتيجة الساخطة إلا لأن كتابه المهم (العالم ارادة وتصور) لم يستثر انتباه عصره فبيعت نسخه الأولى ورقا تالفا . (انظر بجانب ما سلف كتاب : أضواء على شبنهاور للدكتور أحمد معوض ، ومقدمة شفيق مقار لكتاب (فن الأدب : من مختارات شبنهاور ـ اعداد بيل سوندرز) .

من قيمته خاصة حين تطفىء حماسة الاندفاع فضيلة التروي ويختلط الماء بالطين ، وتتوه رؤى متداخلة بعضها يرى انعكاس ما تحت الماء حقيقة مشعة ، والبعض الاخر لاترى عينه الا الطين والكدر ، وهنا يثار جدل موزع ايضا بين موضوعية الفكر وصدمة التحدي .

ولكن المؤكد ان هذه النوع من الكتب المثيرة والمتحدية تستفز ومن ثم تنشط من حولها عقول كثيرة تحت شبكة ـ ضد أو مع ـ وقد تنتهي مادة هذه الكتب المثيرة ويتعدل بعضها في المسار الصحيح ، ولكن المهم ليست هي ـ من حيث هي ـ وانما هو اثرها الكبير حين تقف علامة تمثل مرحلة من مراحل التحول المهمة .

ونوع ثالث من الكتب ، تجمع الاثنين ، **حيث تمثل** سوية متميزة من المعرفة فأسئلتها المهمة باقية ومستمرة تحمل في داخلها اثارتها معها ، وهي على مستوى المحتوى العلمي راسخة ثابتة فتزداد قيمتها مع مطلع كل شمس ، فعلى سبيل المثال لايستطيع ذهن أي باحث في النقد الأدبي العالمي أن يلغي جانبا كتاب (الشعر) لأرسطو ، فنظراته وملاحظاته باقية تحمل صوابها معها ، كما أنه لايستطيع اي دارس لتراثنا النقدي الا التوقف للتأمل ازاء « دلائل الاعجاز » للجرجاني فقد رآه القدماء بعين فعثروا على كنز ، وأمعن رواد النهضة الحديثة فلمسوا أن فيه فيضا من المعرفة . وها نحن نجد أن اصحاب الدراسات الحديثة يحسون أن في هذا الكتاب سندا لما يذهبون اليه وهكذا . . .

ان هذه الكتب تتبوأ مكانتها منذ لحظة صدورها ولاينتهي دورها بانتهاء مرحلتها ، فهي تستمر باقية مؤثرة . . .

ولن تتجاوز الحدود المرسومة للتوازن العلمي حينما تقول ان كتاب « طبقات فحول الشعراء » لابن سلام واحد من هذه الكتب التي تميزت بقدرتها على الاثارة والتنبيه على جوانب متعددة وقد رافقته ملابسات تاريخية واشكالات توثيقية خاصة به مما زاد ركام الأسئلة المتراصة من حوله ، فكان الكتاب المشكل الذي مثل ظاهرة جديرة بالتوقف عندها ومناقشتها المناقشة التي تستحقها والبحث عن اجابات للقضايا المثارة ، فكانت هذه الاجابات الجديدة اجتهادات احتمالية أسبغها الباحثون عليه وحينئذ يقدم بعضها مشكلات جديدة وهكذا . (٢)

تبدو أمامنا ثلاثة محاور رئيسية يتحرك من حولها الاستفهام والاجابة نقيضها ، **وأول هذه المحاور** يدور حول الكتاب نفسه أما الآخران فقد حواهما في داخله .

فالمحور الاول خاص بتوثيق **نصوصه** ، **فهذا** الكتاب الذي خرج من يد صاحبه حاملا معه اشكالات كتابة الادب في عصره ، وخاصة التوثيق ، نجد أنه بذاته قد تعرض في مفارقة عجيبة ، لما كان قد شحذ مؤلفه همته لمحاربته . لقد كانت أول واهم قضية تصدى لها ابن سلام ـ كما هو معلوم ومشهور ـ هي التوثيق والتثبت في رواية النصوص ، وقد سخر علمه واقلام كتابه ليثبت ويدعو ويحارب اي تساهل في هذا الجانب ، ومع هذا فان هذه القضية كانت وحدها احدى القضايا المهمة التي

(٢) مع أن طه أحمد ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » يلغي ابراز ابن سلام بالجديد الذي جاء به ، فانه يشير الى أن ابن سلام أول من نظم البحث في هذه الأفكار ، وأنه ابن عصر جمع الآراء المبعثرة ، وما قاله العلماء والأدباء في نقد الشعر وفي الكلام عن الشعراء . وهذه الأفكار هي نواة كتاب ابن سلام ونواة كثير من كتب النقد التي ألفت بعده ، ولكن المؤلفين عصروها . . الخ . وان ابن سلام تجاوز ملحوظات الأدباء النقدية ، ودراسات اللغويين الى دراسة الأدب وبحث مسائله بحث عالم متأثر بروح العصر والاستيعاب والشرح والتحليل وذكر الأسباب والمسببات ، وانه لا يكتفي بنظرة ولا رأي ولا بكلام متكلك ، ولكنه يلم بالفكرة ، وانه درس الشعر لتمحيصه فأقر ما أقر وأبطل ما أبطل . .

انظر ص ٧٦ ـ ٨٠ ـ ٨١

رافقت الكتاب في العصر الحديث عندما تلقفته المطابع فانثالت من حوله القضايا التوثيقية والتحقيقية ، ابتداء من الاسم . هل هو طبقات الشعراء ام فحول الشعراء ، مرورا بالنصوص الساقطة ومحاولة اعادتها الى مظانها . ويتسع القول في هذا ، وللمهتم أن يعود الى المراجع التي تناولت هذا الموضوع فالنقاش لم يتوقف وما أظن هذه القضية بمنتهية حتى يأتي لنا قول فصل وأين هو ؟ . . . (٣)

وتبدو القضية الثانية حين الاقتراب من الكتاب ، حيث يشرع ابن سلام بمقدمته المتميزة ، ولا أعرف مقدمة - بعد مقدمة ابن خلدون - أثارت واستوقفت الباحثين مثلما فعلت هذه المقدمة . فالكلمات الأولى تلغي النقل والرواية المطلقة وتدخل حيز اعمال العقل بالاختيار والانتقائية المعتمدة على الفحص يقول (. . . . فاقتصرنا من ذلك على مالا يجهله عالم ، ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب . . .) وبعد هذه السطور المقتضبة يبدأ الحديث عن الشعر من زاوية مفاجئة ، وكأنه لايريد أن يدخر شيئا من حدة اقباله الاستفزازي على موضوعه . فبدأ من نقطة السلب لا الايجاب ، من المنفي لا المثبت ليزيله عن طريقه فكأنه استخار وتوكل ليفرش بساط التحدي قائلا : (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع لاخير فيه ولاحجة في عربيته ، ولا ادب يستفاد ، ولامعنى يستخرج ولامثل يضرب ، ولامديح رائع ولاهجاء مقذع ، ولافخر معجب ، ولانسيب مستطرف وقد تداوله قوم من كتاب الى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، لم يعرضوه على العلماء ص ٤) وكأنه يهز بهذه الكلمات ، وماتبعها من ضرب على وترها ، يهز شجرة الثبات ، مفجرا القضية التي ظل صداها باقيا حتى عصرنا الحاضر حين فجرها كتاب (الشعر الجاهلي) لطه حسين ، وما تولد عنه ومن حوله من قضايا ، فبصمة كلمات ابن سلام والنقاط التي أثارها ، ومناطق القوة والضعف التي نبه عليها تعود وقد لبست ثيابنا وسبقت بكلمات عصرنا فبرز مطلب التوثيق والنقد المتخصص والبحث اللغوي وصلته بالادب والتذوق الفني الى آخر هذه الموضوعات التي سنعود اليها حين استعراض المقدمة .

أما القضية الثالثة فتأتي بعد تجاوز المقدمة التي هاجت وأثارت ورسمت علاماتها الخاصة ، فعند نص الكتاب نجد ان علامات الاستفهام تزداد دون ان تكون هناك اجابات واضحة ، فها هو يترجم للشعراء او للفحول منهم منتقيا مختارا (ثم انا اقتصرنا - **بعد الفحص والنظر والرواية** - عمن مضى من اهل العلم . . النص ٤٩ - ٥٠) وكان هذا النسق يمثل تحولا من المناقشة والتحليل الواضحين الى كلمات عن بناء كتاب ظلت حدوده غائمة غامضة لم تفصح عن نفسها فوجد فيها الناظرون قسمة زمنية بين الجاهليين والمخضرمين والاسلاميين ، وان هذا هو المفتاح الاول ، واعتبروا ان التقسيم الزمني لعب دوره في هذه الطبقات ، ومثله البعد المكاني ،

(٣) يمكن تلخيص الخلاف حول امرين :
١ - اسم الكتاب : هل هو طبقات الشعراء ، كما شاع في كتب الباحثين - أم أنه طبقات فحول الشعراء كما يؤكد الاستاذ محمود شاكر اعتمادا على النسخة الأم التي اعتمدها لاخراج الكتاب وله أدلته . .
٢ - نصوص سقطت من النسختين اللتين بين أيدينا ، وخاصة ما نقله أبو الفرج الأصفهاني في كتابه « الأغاني » . والذي رأى الاستاذ شاكر أن بعض ما ورد في كتابه من نصوص منسوبة الى ابن سلام ترقى لأن تكون نسخة ثالثة للكتاب ، ويلفظ الأستاذ شاكر يقول : « . . . فما جاء من أخبار ابن سلام في كتاب الأغاني عن الشعراء ، ممن لم ذكر في كتاب الطبقات ، يوشك أن يكون نسخة ثالثة من هذا الكتاب بلا ريب . ص ٢١ من المقدمة » .
وقد ناقش هذه القضية كل من الأستاذ علي جواد الطاهر في مقالة له في مجلة « المورد » . والدكتور منير سلطان في كتابه (ابن سلام وطبقات الشعراء) وغيرهما . وفي مقدمة الطبعة الثانية من نشرة الاستاذ محمود شاكر لهذا الكتاب ، وكذلك كتابه (برنامج طبقات فحول الشعراء) ، في هذين الكتابين مناقشة مفصلة لهذا الموضوع .

فالملاحظة الاولى تسجل انه بجانب الشرائح الزمنية كان ثمة فصل لشعراء القرى عن شعراء البادية ، فكأن الشعراء قد قسموا أماكنهم . ولايكتفي بهاتين القسمتين او التصنيفين ، ولكنه يحس بأن هناك حاجة اخرى تبدو له من خلال ضرورة فنية أو غير ذلك فيفرد أهل فن واحد - فن الرثاء - بباب خاص ، وهكذا يتشعب التصنيف الذي يلحظه أي متصفح لهذا الكتاب (٤) .

وتتشابك الخطوط عندما ينحصر الوقوف عند الطبقات العشر من كل فئة ، فأساس اختيارها وتسكين كل طبقة أو شاعر في المكان المختار له يثير جدلا كبيرا : هل هي متساوية القيمة ومن ثم فلقب الفحولة يضعها متجاورة ، وتكون القسمة العشرية عملية تصنيفية بحيث يضم النظير الى نظيره في كل طبقة ، بما يعني هنا أن التعدد تعدد اتجاهات ، أم ان كل مجموعة محكومة باعتبارات معينة ، وهذه الاعتبارات الفنية هي التي حددت أمكنة هذه المجموعة ؟

ويضيق المقام ، ويبقى السؤال ، حينما يصل بنا ابن سلام الى حيز الطبقة الواحدة بشعرائها الاربعة ، هل هو تقسيم عشوائي كما أراد ان يوحي لنا حينما قال في بداية حديثه عن الطبقة الاولى من الجاهليين (وليس تبدئتنا احدهم في الكتاب نحكم له ، ولابد من مبتدأ . ص ٥٠) . وقد يكون لكل طبقة ظرفها الخاص فالطبقة الأولى متساوية وعالية القيمة ، ومن ثم كان انتقال أوس الى الثانية مثّل حكما ابتدائيا بأن يكون أول الطبقة الأخرى وقد حدث هذا فعلا . . .

ان حديث الطبقات يطول وليست هذه الاشارات الا تنبيها على كم الاسئلة المثارة من حولها ، ونكون بهذا قد أكدنا على الحقيقة الأولى للكتاب وهي أن صاحبه أقامه وفي ذهنه زخم يتجاوز التسجيل والتدوين وحفظ القديم وهو لايكتفي بترجمة حياة الشعراء أو التعريف بهم وحفظ نتاجهم ، ولكنه يقدم رؤية خاصة ، جاءت واضحة في موقع ، وغامضة - بالنسبة لنا - في موقع آخر . ولم تكن شروط عمله في الطبقات مبسوطة أمامنا ، لهذا كان ماكان .

ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو قراءة المقدمة وتأملها ، فمادام المؤلف قد سعى باحثا عن اليقين ملزما نفسه بالتثبت والخروج من سعة التسجيل الى دقة التوثيق ، فمن حقه علينا ان نلتزم معه بما التزم ونحاول ان ننظر في مقدمته متلمسين أسس البناء الذي اراده .

●●●

(٢)

ابتداء نقول ان النظر الى المقدمة في صورتها التي أمامنا تعطي انطباعا أوليا عن تداخل بين موضوعات شتى تدفع المتسرع الى القول ان طريقة العرب في تلك القرون الأولى تضع فروع العمم الواحد متجاورة حيث الخروج من موضوع الى اخ أو ابن عم له ، وان هذا شيء مشروع مادامت الخبرة المستقاة متقاربة ، ومن ثم كان هذا التجاور في المقدمة بين موضوعات مثل الحديث عن أشعار العرب والشعر وفساده ثم اللغة وتاريخها ويتفرع هذا الى الحديث عن النحو ونشأته الخ . . . .

موضوعات متجاورة تقدم مجموعة افكار عن أمر او أمور معينة ، ولكنها لاتمثل بناء متكاملا ، فالتجاور شيء مختلف عن تناسج البناء الموحد القائم على الفكرة الواحدة .

(٤) انظر على سبيل المثال كتاب (تاريخ النقد عند العرب) لطه أحمد ابراهيم ، وكتاب (النقد المنهجي عند العرب) لمحمد مندور ، وكتاب (مقدمة في النقد الأدبي للدكتور محمد حسن عبد الله ، وكتاب الدكتور منير سلطان التي أشرنا إليه من قبل ، وكتبا أخرى تعرضت لمنهجه في الطبقات) .

ان النظر الى المقدمة بهذا المنظار يمثل هدما لأساس الفكرة التي أرادها ابن سلام ، وان فكرة التجاور المتسلطة على عقول بعض المتلقين لها ، او التعلق بقضايا المقدمة مجزأة يمثل انتقاء للمختار ولكنه لايقدم لنا وجهة نظر ابن سلام التي اعتقد انه عندما شرع في كتابتها كان يأمل ان يفهمها المتلقي ، ومن ثم فالايجاز او استعراض بعض أفكاره في المقدمة لايجسد أو يساوي ما أراده ، او ما أرى ان ابن سلام قد قصده في مقدمته هذه ، حين أراد أن يسجل من خلالها شهادته الخاصة التي يؤسس عليها نظرته لتاريخ الادب المرتبطة بالثقافة اللغوية والتي كتبها بالقوة والتفرد اللذين نلمسهما في نص كتاب الطبقات كله فهو ليس كمعاصره الجاحظ الذي كتب عن الأدب من خلال القضايا المتجاورة والمتشابهة ، اعتمادا منه على جواز الخروج من موضوع لآخر ما دامت المحصلة بعد ذلك ستكون واحدة .

اننا عندما نلتقي بابن سلام نجد ثمة عقلا تركيبيا يبدو من وراء البنية الاساسية لما يكتب ، وهو كذلك يختلف عن العقل التصنيفي - ابن قتيبة - والتسجيلي كأبي الفرج . اذن فهذا الاختلاف يتطلب منا ان لانكيل لكل هؤلاء بكيل واحد .

ان وقفتنا مع هذه المقدمة انما تسعى للوصول الى هدف محدد هو تأكيد حقيقة أساسية هي : ان هذه المقدمة كتبها صاحبها وشكلها بطريقة منهجية يحاول من خلالها نقض أمر واثبات بديل له ، وان مانراه من تجاور بين موضوعات شتى لايمثل استطرادا تبعا لما تقتضيه طبيعة التأليف عند البعض آنذاك ، ولكنه تجاور حتمي بحيث يمثل نتيجة لما سبقه ومقدمة لما بعده ، بمعنى ان المنطق العقلي والمنهج التاريخي والترتيب المنهجي امور اساسية يحتكم اليها العقل الذي انشأ هذه المقدمة وان بعض مافيها مما يشي ببعده عن الدراسة الأدبية انما هو من صلب هذه الدراسة أو متصل بها اتصالا وثيقا لايحسن اهماله أو تجاوزه .

مقدمة ابن سلام - مثل نص الكتاب - تستدعي أن ينظر اليها من خلالها ، كي تتحدد خطوطها القوية او التلاحم الحيوي بين عناصرها والذي يمثل موقعها وسياقها جزءا من البناء القصدي الذي يقف وراءه ابن سلام ، لعلنا حينئذ - ندرك التلازم القائم بين أولى فكرة من المقدمة وآخر فكرة فيها .

ان اهم مدخل لهذه المقدمة يأتي بتبين صيغة الأسئلة التي حاولت المقدمة أن تجيب عنها ، فهذه الاسئلة تقدم أولى خطوات الاجابة ، ومن ثم تنبهنا على الترابط القائم بين هذه الأجزاء بحيث أن اية اجابة تأتي تكون حاملة معها صيغة السؤال التالي وهكذا .

حين نواجه اسئلته ، أو نتوهم انها هي ، سنجدها تدور حول المحاور التالية : -

- من هو الشاعر ؟
- ماهو الشعر ؟ وكيف نتبينه ونميز مستوياته ؟
- كيف نؤرخ له ؟
- ماسبب فساد التاريخ القائم ؟
- بما ان الشعر فن لغوي فما كيفية هذه العلاقة ؟
- ارتباط الشعر باللغة تاريخي ومن ثم فهل من الممكن ان نؤرخ للشعر دون أن نتتبع تاريخ مادة الشعر ؟

وهل ان تاريخ اللغة يؤدي بدوره الى تاريخ علم العربية ومناهج هذا العلم ؟

وهل تأسيس العربية وعلمها يمثل تأسيسا لتاريخ الأدب نفسه ؟

واذا استوت العناصر السابقة يبدأ بطرح البدائل الجديدة وبما أن التاريخ السابق قد نقض فما هو المنطلق لكتابة هذا التاريخ الجديد ؟

ويحدد ابن سلام هذا المنطلق على أساس منهج محدد وواضح في ذهنه ، فهو يرى أن التاريخ الجديد يمكن أن يكتب كتابة سليمة اذا راعينا ثلاثة أشياء أساسية هي : (اجتهادات العلماء ـ اعتماد التفكير المنطقي ـ الانطلاق من الواقع الملموس) ان هذه كفيلة برسم هذا التاريخ الجديد والبديل .

ان هذه الاشكالات ليست كامنة كمونا سلبيا ولكنها تكاد تثب طارحة نفسها على متلقي مقدمته ، ومن ثم فاننا سنجد أن كلمات ابن سلام ناطقة ودالة على ان كل شيء كان واضحا امامه ، واذا كانت المقدمات تكتب لشرح مناهج الكتب ، فان هذه المقدمة منطقية لمعاناته في تدوين مادة كتابه الذي حاول أن يجعل منها صوابا مقبولا معتمدا على الأصول التي اتبعها ، موضحا المزالق التي سعى لتجنبها حين شرع في البحث واثبات المادة العلمية التي رأى انه قد استقاها من مصادره المعتمدة (فنزلناهم منازلهم ، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة ، وقال فيه العلماء ٢٤) ومن ثم فالاعتماد على أهل العلم والنقاد اصل من اصوله المعتمدة ، اما اتكاؤه على المنطق العلمي فهذا بين واضح لمه كل قارىء لكتابه ، ومن ثم كان انطلاقه من الواقع الملموس الموثوق به يتبدى حين أخذ يؤرخ للشعر ـ كماسنبين ـ وكذلك في حرصه الشديد على الا يدون في كتابه الا ماثبت ورسخ ووجد قبولا في مجال الأدب والادباء .

●●●

(٣)

لنا ان نتخيل اولا انطلاقا من كلمات الكتاب الاولى صيغة أول سؤال يتبادر الى ذهن من أراد أن يكتب كتابا عن الشعراء أو عن الفحول منهم ، وتحديد الفحول يستدعي تنحيه أسلوب الحشد والجمع والرواية المطلقة ، ومن ثم يتعين الاختيار وأن يكون هذا الاختيار مستندا الى منهج علمي محدد ، وهذا النهج آت من طبيعة وتركيب العقلية المتصدية لمثل هذا العمل ، وهي عقلية تنتمي الى ذاتها المتفردة ، وطبيعة عصرها المتميز ، فعصر ابن سلام عصر عقلي منهجي خبر الجمع والاختيار والانتقاد وتمييز الأمور واستخلاص المتشابهات ، واذا قدر لعصر عربي أن يقال ان عقول علمائه قد نشطت خلاياها حتى الجهد كله لكان القرنان الثالث والرابع مقصودين لامحالة . . أما الذات المفكرة ـ ابن سلام ـ فقد دخل العلم من بوابة دقت مقاييسها ، فهو في جملة نفر من العقليين الذين تلقفوا الرويات السابقة وأخضعوها لفحص توخوا فيه الدقة . . .(*)

لقد كان اختيار منطلق الاسئلة يمثل المفتاح الممكن لفهم عقلية ابن سلام ومن ثم قضاياه ومنهجه ، لأن التناول غير العادي يستدعي أسئلة تساويه . ولايعني هذا أن مثل هذه الاسئلة غائبة عن الأذهان ، او أنها من كهف ناء ، فهذا أمر لامحل له في الدراسات التي تؤسس على شيء ماثل قائم ، ومنسجمة مع تيارات عصرنا . ولكن مواجهتها هي أس القضية ، لأن العقول حين تنشط تهتدى دائما الى منطلقاتها السليمة ، ومن ثم فما كان مثارا آنذاك لايزال باقيا في عصرنا هذا الذي نتساءل فيه عن ماهية الأدب وطبيعة تناوله ، فهاتان القضيتان تمثلان نقط تماس يقترب منها المقترب متوفزا ، فالدخول في الخلايا الحية للعمل الفني يعني مناهج وسبلا شتى وكل يرى أن النار المقدسة لاتستقر بيد حتى تنازعها ايد اخرى كثيرة .

اقترب ابن سلام من هذه الأسئلة الحية لانها تمثلت امامه وهو يؤلف كتابه بل فلنقل انها فرضت نفسها عليه

(*) ان مكانة ابن سلام بين العقليين لرشدنا اليها إشارتهم الى أنه يؤمن بالقدر . انظر ميزان الاعتدال ٣/ ٥٦٨ ، وتاريخ بغداد ٥/ ٣٢٧ .

مادام قد تخلى عن طريقة الجمع ، ومن ثم تولدت الأفكار لديه ، فالإقدام على أمر تسبقه تساؤلاته ، لهذا نجد أن السؤال الاساسي المفترض سيكون عن الشعراء مادام سيؤلف كتابا عنهم أو عن فحولهم ، ولكنه عندما تلفت حوله وجد أن هذه الكلمة ـ كما هي الآن مع الأسف ـ من الاتساع بحيث يدخل خيمتها أعدادٌ تتجاوز الحد المعقول ، فكان لابد أن يبرز السؤال المهم :

ـ من هو الشاعر ؟

ان السطور الاولى من المقدمة تحدد بايجاز أول شروط الشاعرية ، او بلفظ ادق مفهوم الشاعر لديه ، يقول (. . . ذكرنا العرب واشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها واشرافها وايامها اذ كان لايحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب ، وكذلك فرسانها وساداتها وايامها ، فاقتصرنا من ذلك على مالا يجهله عالم ، ولايستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب . . . ص ٣) . . . .

العبارة الاولى تشير الى ما اعتاد مؤرخو الادب على جمعه ، فذكر العرب وأشعارها يستدعي الحديث عن : ـ الشعراء ـ الفرسان ـ الاشراف ـ الأيام . ومن ثم فقد دخل مع الشعراء طوائف وموضوعات أخرى ، فالدائرة متسعة يصعب القول معها ان مفهوم (الشاعر) عنده يمكن أن يتسع هكذا على ضوء شروطه التي تمثلت بالفحولة اي (التميز) وان يكون حكمه تابعا من قول أهل الفحص والنظر والرواية .

والامر كذلك يتجاوز هذه الفئات الأخرى المضافة الى القبيلة كلها بمأثوراتها المنسوبة وغير المنسوبة بحيث تصعب الاحاطة بشعرها الذي يرتفع الى مستوى الشعر في بعض مفرداته . لذلك نجد انه لابد ان يواجه هذه الطريقة ، فسعى الى التحديد فاستثنى ثلاثة من الاربعة السابقين الذين ذكرهم اولا ـ فرسانها وساداتها وايامها ـ فلم يبق إذًا الا الشعراء بالمفهوم الذي يمثله الشاعر عنده ، فنفي الثلاثة اثبات للرابع ، ثم يؤكد ماذهب اليه : (فاقتصرنا من ذلك على مالا يجهله عالم ، ولايستغنى عن علمه ناظر في امر العرب) .

ان هذا تمييز دقيق بين الشاعر ومن قال شعرا ، فمن غلبت عليه صفة الشعر فهي احق اذن بالتقدمة من غيرها ، او انها تميزه عن سواه ، فالفارس تغلب عليه صفة الفروسية وكذلك القائد او ـ الملك ـ اما الأيام فهي مجال للقول ولاتمثل قائلا ، وهي للتاريخ اقرب حين تكون أحداثا . وعندما نستعرض طبقاته سنجد أن غلبة صفة الشعر على من ذكرهم من الوضوح بحيث تحجب ماعداها مهما علت ، ولم يكن امرؤ القيس مثلا ذا قيمة خاصة تساوي اسمه عند المتاخرين اذا انتزعت منه صفة الشاعرية [٦]

ان هذا العرض الموجز لمفهومه الخاص يحتاج الى بيان ومن حقنا ان نستضيف معاصرا له ، ونفسح له متسعا كي يقدم عرضا اوفى لهذا السطور المختزلة التي كان اختزالها واضحا ، فقد تناول ابن قتيبة المعنى المستكن والمركز في عبارة ابن سلام وصاغه صياغة بسط وتوضيح وكأنه يقيم شرحا عليها ، رغم اختلاف منهجيهما في الطبقات قال :

« قال أبو محمد : وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الادب والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو ، وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله ﷺ » .

(٦) انظر موقفه من أصحاب الواحدة من مثل عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزه والأسود بن يعفر ، فهؤلاء شعراء متميزون ولا شك ، ولكن صفة الشعر عندهم انحصرت بواحدة ولم تكن صفة غالبة وهذا ما أخرهم عن غيرهم .

فأما من خفي اسمه ، وقل ذكره ، وكسد شعره ، وكان لايعرفه الا بعض الخواص فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة . اذ كنت لا أعرف منهم الا القليل ، ولا اعرف لذلك القليل ايضا أخبارا ، واذ كنت أعلم انه لاحاجة بك الى ان أسمي لك اسماء لا ادل عليها بخبر او زمان ، او نسب او نادرة ، او بيت يستجاد او يستغرب . .

ولعلك تظن ـ رحمك الله ـ انه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا الا يدع شاعرا قديما ولا حديثا الا ذكره ودلك عليه ، وتقدر ان يكون الشعراء بمنزلة رواة الحديث والأخبار ، والملوك والأشراف ، الذين يبلغهم الاحصاء ، ويجمعهم العدد . »

وقال ايضا : ـ

ولم اعرض في كتابي هذا لمن كان غلب عليه غير الشعر . فقد رأينا بعض من ألف في هذا الفن كتابا يذكر في الشعراء من لايعرف ولم يقل منه الا النزر اليسير ، كابن شبرمة القاضي ، وسليمان بن قتة التيمي المحدث ولو قصدنا لذكر مثل هؤلاء في الشعراء لذكرنا اكثر الناس ، لانه قل أحد له أدنى مسكة من أدب ، وله أدنى حظ من طبع ، الا وقد قال من الشعر شيئا . ولأحتجنا ان نذكر صحابة رسول الله ﷺ ، وجلة التابعين ، وقوما كثيرا من حملة العلم ، ومن الخلفاءوالاشراف ونجعلهم في طبقات الشعراء » . (٢)

نعم ، لقد طال نص ابن قتيبة ولكنه يقدم بديلا مناسبا لأي شرح او بيان لنص ابن سلام المقتضب ، وحسبنا أن نشير منبهين على بعض العبارات الدالة والتي تتطابق مع النص الموجز فكلاهما اشار الى (المشهورين المعروفين) بتعبير ابن سلام والذي قدمه ابن قتيبة بقوله : (وكان أكثر قصدي للمشهورين . . النص)

وأشار الاثنان إلى أن الاحاطة بكل الشعراء أمر غير ممكن بل وغير ضروري ، وقد أسهب ابن قتيبة في بيان هذه النقطة .

ويكفي هنا أن أنبه الى عبارة مهمة يمكن اعتبارها محورا أساسيا عند الكاتبين ، وقد بسطها ابن قتيبة بقوله : (ولم أعرض في كتابي هذا لمن غلب عليه غير الشعر ، ،) ، وقوله : (. . لأنه قل أحد له أدنى مسكة من ادب ، وله أدنى حظ من طبع ، الا وقد قال من الشعر شيئا .)

في هذه العبارات توضيح لمفهوم الشاعرية كما فهمها وأشار اليها ابن سلام وبسطها ابن قتيبة ووضحها ، فالغلبة هنا تعني البروز وفوق هذا انها تأتي صفة سيادة وتميز عن غيرها بمعنى أنها تنفرد من دون الصفات في بيان حقيقة الشاعرية فيه فابن المعتز معروف ومتميز عن غيره بحكم شاعريته وليس بحكم انتمائه الى الخلافة فهو أدخل في سلك الشعراء من سلك الخلفاء ، وقبله امرؤ القيس كما أشرنا .

ومن هنا كان لابد من تحديد مفهوم الشاعرية واستصفائها حين تكون أدل من غيرها على الشخص ، ويتبع هذا أن تكون أيضا سوية شعرية عالية تدخله الحد الآخر المهم ونعني به الفحولة ، تمييزا عن الشاعرية الهابطة حتى ولو كانت صفة وحيدة .

●●●

(٤)

ان الفراغ من تحديد اجابة السؤال الاول تستدعي ، لا محالة ، سؤالا مهما ، بل هو مقدم على غيره ، فان كان الشاعر هو من تميزت به وميزته صفة الشاعرية ، فما هو الشعر اذن ؟ . اذن فالقضية الثانية تطرح نفسها بمنطقية متسلسلة .

(٢) الشعر والشعراء : ١/ ٥٩ ـ ٦٠ ـ ٦٢ .

ان حدود الشاعرية يستدعي التدقيق في معنى الشعر نفسه فهذا وحده هو الذي يحدد معنى الفحولة الشعرية داخل الفئة الواحدة ، واذا كانت القضية الأولى قد استبعدت . (من غلب عليه غير الشعر) ، فان القضية الثانية ، أي تحديد معنى الشعر ، موضوع لايسهل البت فيه ، فقد أراد أرسطو من قبل أن يحدد فن الشعر فلم يجد الا الاشكال الخارجية الفارقة بين الانماط الأدبية ، وبعد ابن سلام وجد ابن قتيبة نفسه في متاهة ماهية الشعر فكانت تلك المستويات الاربعة والتي كانت وليدة القسمة العقلية المنطقية المنطلقة من مكونات العمل الفني من لفظ ومعنى . ولاشك ان البحث عن التقسيمات الخارجية ، وان كانت تمثل ملاذا أخيرا عند العقليين ، فانها لاتساعد كثيرا على التفهم ومن ثم التذوق ، لأن (التنسيق الخارجي ليس كافيا ، فالجسم الميت قد يكون تام التكوين الخارجي ، ولكنه مع ذلك ميت ، والقصيدة قد تعبر عن غرض نبيل صادق ، وقد تكون ذات وزن صحيح من الناحية الفنية ، ولكنها مع ذلك تولد ميتة) . (٨)

اذن فنحن امام مفترق مهم وجوهري حين التصدى لكتابة واصطفاء الاعمال الفنية المتميزة ، وأخال أن ابن سلام وجد نفسه يقف الوقفة ذاتها ولكن استشعاره ليس متجها للتعريف بقدر ما أراد أن يرسم منهجا محددا للوصول الى الشعراء الفحول والى الشعر الصحيح ، وهذا غريب من حيث المظهر بالنسبة لابن سلام ذى النزعة العقلية ، ولكن حين التأمل سنجد أن هذا يمثل نقطة تنبه ذكية لتجاوز منزلق خطير وقع فيه آخرون ، وان عاد الى نزعته حينما أقام كتابه على مثل هذه التقسيمات حين التصدى للطبقات ، ولكن هذا يمثل حديثا آخر .

كانت اشارته واضحة الى ذلك الاختلاط القائم بالأذهان حول مفهوم الشعر ، وأدى هذا بدوره الى اتساع الدائرة الشعرية ، وتدني مستواه الى حد لايرتضيه أصحاب التذوق ، وكان الحد عند هؤلاء هو نفسه الذي لم يستطع قدامة بن جعفر فيما بعد أن يهرب منه فكان حده المشهور من حيث انه قول موزون مقفى يدل على معنى وراح يحدد مايدخل تحت هذا الخط المنطقي ، وهذا هو نفسه الذي سخر منه ابن سلام حين ناقش مرويات ابن اسحاق ، لأن مفهوم الشعر لديه من الناحية الفنية واضح في ذهنه ، لذلك قال عن تلك المرويات : (فكتب لهم اشعارا كثيرة وليس ماكتبه بشعر ، انما هو كلام مؤلف معقود بقواف) ولهذا فان تعريف قدامة يساوي في دلالته الشعر المنفي الساقط عند ابن سلام .

قول موزون مقفى يدل على معنى = كلام مؤلف معقود بقواف ، او على الاقل ، ان مصطلح قدامة يقبل فيما يقبل الكلام الذي يستهجنه ابن سلام فنيا . . والقضية أوسع من أن تنحصر عند غير المتخصصين ولكنها تسربت ايضا الى الذين يكتبون في الشعر نفسه ، ولذا فان ابن سلام في مواجهته هذه لم يلجأ الى التحديد والتعريف ، ولنقل انه كان من الدراية والذكاء والفطنة بحيث انه لم يحاول أن يتجه الى الحدود الدقيقة التي يقاس عليها لعدم أهليتها للشعر ، مع ماتعرف عنه من ميل عقلي ودقة علمية ، لأن هذه المحاولات غالبا ماتثير السخرية ، لان تعريف الشكل لايتسع ليشمل المعرف ، فمن المؤكد أن الاغراض الخارجية من وزن وقافية او كلام مؤلف لايمكن أن تكون شعرا ـ فالفرق كبير وملموس ـ ، لذلك لم يقبل أي مرويات استغرقت الشكل ولكنها لم تصل الى مفهوم الشعر في ذهنه .

(٨) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ص ١٥ .

ولكن قضية ماهية الشعر تظل باقية ، ومن ثم يحاول ابن سلام أن يواجهها بطريقة خاصة ، انه يتخذ من النقيض وسيلة للتحديد ، فهو لايواجه القضية مباشرة ، ومن ثم كانت هذه الطريقة هي وسيلته - ليس في المقدمة ولكن في الكتاب كله - ، فهو يحاول أن يستخلص مايرى انه شعر حقيقي ويمايز بين الشاعر وغير الشاعر .

ان البداية عنده لم تأت من الشعر الصحيح كما يراه ، ولكن من الفاسد وليس من الصحيح نسبة وانما من المنحول ، فقوله : فبدأنا بالشعر ، يمكن ان يستبدل بعبارة هي أدل على مقصده ، أي فبدأنا بابعاد ماهو ليس بشعر والنتيجة النهائية هي أن يبقى الشعر او النموذج الشعري كما يراه ويتمثله . وهذه البداية متمثلة في قوله : « وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لاخير فيه ، ولاحجة في عربيته ، ولا أدب يستفاد ، ولامعنى يستخرج ، ولامثل يضرب ، ولامديح رائع ، ولاهجاء مقذع ، ولافخر معجب ، ولانسيب مستطرف (ص ٤) .

ان التأمل في الصفات السلبية يفضي الى مقابلها النقيض الايجابي ، وهذا يجعلنا نحوم حول المعنى أو الفهم المستقر في ذهنه عما يجب أن يكونه الشعر ونستطيع أن نلمس ثلاثة جوانب أساسية هي : -

أولا : الشعر واللغة : حجة في عربيته

ولنا أن نلاحظ هنا مفهوم الحجة ، هل هو محدد من حيث هو وسيلة استشهاد لغوي فقط ، اي وسيلة لتأثيل اللغة بقواعدها التي نعرف ، فالشعر هنا عامل خارجي ، ومن ثم تنأى فنيته ويبقى حجته فقط ، أم أن المعنى أشمل وأعمق من هذا ، فمن الصعب ان نحكم مفاهيمنا نحن عن اللغة ونسبغها على لغة ابن سلام بينما هناك أطر متسعة يصبح الشعر فيها عنصرا أساسيا ، حين لاتكون اللغة الفاظا او علاقات نحوية ، أو أبنية صرفية أو معاني ألفاظ ولكنه يتجاوز هذا الى مفهوم العلاقات والبناء ومستويات التعبير والفهم والادراك ، تماما كما تلمسها سيبويه ، ومن بعده عبدالقاهر الجرجاني ومن ثم يخرج الشعر عن كونه وثيقة لغوية خارجية الى جزء من العملية اللغوية الحيوية تدخل في علم التراكيب والاساليب .

وارى ان هذا المستوى هو المقصود في اشارة ابن سلام فمن السذاجة ان نقف عند الحد الاول ونعده النهاية والغاية .

ثانيا : الشعر في غايته ، أو غاية الشعر = وقد حددها في : -

أدب يستفاد

معنى يستخرج

مثل يضرب

وهذه ثلاثة مجالات متداخلة ، وهي خاصة بالغاية التي قد يصل اليها الأدب ، من حيث الاستفادة على المستوى الخلقي ، او الخبرة الانسانية (معنى يستخرج) متمثلة بعموم لفظ كلمة (معنى) ، وليس المثل الا مرحلة الاختزال للمستويين السابقين .

ثالثا : مستوى الأداء الفني : مديح رائع - هجاء مقذع - فخر معجب - نسيب مستطرف -

واضح هنا البعد الفني في نظرته ، فهنا تتضح الغاية الفنية المنشودة التي يصل اليها الشاعر الفنان حينما يجودُ في هذه الفنون الاربعة الاساسية والتي تنتظم القصيدة العربية ، او هي فنونها الرئيسية . ونلفت النظر الى محاولة الاتكاء على العمومية باستخدامه كلمات : رائع - مقذع - معجب - مستطرف . فهذه تحوم حول الحمى ولكن كيف تقع فيه ؟!

وابن سلام يدرك أن هذه العمومية لايمكن أن تكون النهاية الأخيرة التي لايمكن تجاوزها ومن ثم سنجده يلجأ بعد ذلك الى توضيح أن مثل هذه الصفات لايدل عليها دلالة اشارية فبين هذه الصفات بون شاسع ، ومن هنا راح يؤكد في كل أمثلته على أن هذه لاتعرف جودتها بلون ولامس ، وأن الصفة الواحدة تقدر قيمتها بتفاوت واضح ، ومن ثم فهذه الصفات يدركها أهل العلم « بلا صفة ينتهي اليها ، ولا علم يوقف عليه ص ٦ » . .

ولابد هنا من الاشارة الى ان هذه المجالات الثلاثة متلازمة متداخلة ، فهو لايفصل بين الشعر في بعده اللغوي عن الأبعاد الأخرى ، إنه حذر لم يقع في حفرة الفصل التعسفي بين كليات الفن ، ولم يحاول ردها الى جزئيات متفاصلة كما فعل غيره .

●●●

(٥)

هذه نقطة انعطاف يتولد عنها سؤال يمثل الحلقة التالية من توالي القضايا المتداخلة ، وهو سؤال جوهري وأساس : -

كيف الوصول الى قيمة الشعر الحقيقية ؟

قد يسهل بعض الشيء التعامل مع الوجه اللغوي البارز من الشعر ، ولكن الوصول الى تلك النقطة الدقيقة من فهم الشعر وادراك دقائقه يحتاج الى وقفة جديرة بمقام السؤال المتميز ، ومن ثم فالكلمات العامة قد لاتشفي غليلا كما ذكرنا . . .

ونستطيع القول ان تحديد معنى الشعر عنده جاء من جهتين رئيسيتين هما : الشعر في ذاته ، والشعر في مصدره ، وهما ، في حقيقة الأمر ، يمثلان كلا واحدا ، فكلاهما يرد الى الشعر في ذاته ، ولكن واحدة تعتمد على الذات المدركة الواعية القادرة على التميز حين التلقي ، أما الثانية فهي التعويل على ذات أخرى اكثر تخصصا وأكثر قدرة على تبيان هذا الفن واستخلاص جيده فالقضية التوثيقية داخلة ابتداء في الموضوع . ومن هذا المنظار يفهم معنى قوله عن خلف الأحمر من « انه كان أفرس الناس ببيت شعر وأصدقه لسانا ، كنا لانبالي اذا اخذنا عنه خبرا او انشدنا شعرا . أن لانسمعه من صاحبه (ص ٢٣) . . هذا كلام يثير أمامنا حقيقتين : الفراسة بالشعر ، وقد توقف عندها ابن سلام طويلا حين الحديث عن الدقة والفهم ، أما الحقيقة الثانية فهي صدق الخبر وهو أمر مفهوم بداهة .

يواجه ابن سلام هذه القضية بوضع يده على نقطة تحديد الدراية الفنية ويبنيه على مفهوم التذوق القائم على الدراية والخبرة التي لاتحدها حدود معينة أي أنها ترتفع الى مستوى الملكة الفنية أو المقدرة المتميزة ، ومن ثم تأتي إشارته الى العلم ، وهو لايقصد العلم بشروطه الخارجية ولكنه يسعى الى حقيقته الجوهرية حينما يتحول الى ملكة ، يقول : (. . وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصِّناعات . منها ماتَثْقَفُه العينُ ، ومنها ما تَثْقَفُه الأ ذُن ، ومنها ما تَثْقَفُه اليد ومنها مايثقفه اللسان . ص ٥) . .

من هنا فإن ادراك تلك الصفات الايجابية التي يتحلى بها الشعر الجيد المرضى عنه ليس من السهولة بحيث يتاح لأى ناظر الى الشعر ، وليست هى وصفة تغلف بغلاف العلاقات المنطقية فتصل الى الأفهام ، فالشعر فن دقيق عسير ، يكتفي منه المتلقى بالاتساع الذي توحي به القافله النائية عن التحديد ، فهو فن لايحدد الكلمات ولكنه يطلقها بعلاقات متجدده يحتاج الوصول

لها الى درجة من الدربة الذوقية لاتتيسر الا لأهلها الذين عرفوا دروبها النائية[٩] .

ركيزتان اساسيتان هما : الصناعة والثقافة ، لفظان دالان على مستويين الاول يشير الى الحرفة ، والاستغراق التام في المجال فيكون هذا العلم ـ علم الشعر ـ حرفة وصناعة القائم عليه مدرّب حاذق ، والثاني حينما ينتقل البعض الى مستوى الثقافة حيث « الحذق والاتقان وضبط الاصول ، والمعرفة بجيد الشيء ورديئه واقامة مايعرفه على احسن وجوهه » .

إن الكلمتين ، صناعة وثقافة ، لاتنزعان الى الترادف اللفظي ، ولم يرد ابن سلام منها هذا فالأولى مستوى أول للثانية ، واذا كان الشاعر عنده من غلبت عليه صفة الشعر وأصبحت الاكثر تميزا فان كلمة صناعة تعطي شيئا من هذا المعنى . فمادة صنع وثقف تلتقيان في المعنى العام الجامع بينهما وتختلفان في المستوى الدقيق ، الاصطناع فيه معنى العمل والاتخاذ والاختيار (اصطنعتك لنفسي ، او اخترتك) ، وفيها أيضا معنى (حذق ومهارة اليد) ، وعندما نسير مع المادة سنجد ان البعد المادي او الصفة الحرفية أساسية فيها .

أما الثقافة فتمثل الانتقال الى مستوى آخر : سرعة التعلم ـ الفهم ـ الضبط ـ الحذق والفطنة والذكاء وثبات المعرفة[١٠]

ولا شك أن الاولى ـ أي الصناعة ـ وسيلة للثانية التي هي الغاية ، ولذلك نجده عندما أخذ يعدد المجالات استخدم كلمة ثقافة وأضرب عن كلمة صناعة فهذه المرحلة المتقدمة تمثل الوصول الى درجة العلم المتذوق ، أو الذوق المستند على أساس الدربة والمقدرة بحيث يتجاوز حد المعرفة الى ملكة الشعور والاحساس والحدس ، وهذه مرتبة عالية أراد ابن سلام من خلال الأمثله التي أوردها أن يدل عليها ، ليصل الى حكمه الموجز والذي مؤداه أن الصفات الدقيقه الدالة على الفن لايمكن الوصول اليها الا حينما ترتفع عناصر الوسيلة وتتلاشى في الذات المدركة ، فيصبح العلم ممتزجا بشعور وإحساسات العالم وهى المرحلة التي يشير اليها بقوله (. . يعرفُ ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة يُنْتهى اليها ولا علم يوقف عليه وان كثرة المداومة لتعدى على العلم به . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم . . ص٦ ـ ٧)

يؤكد في هذه الفقرة المرحلة العليا من المعرفة الحدسية والتي تشكلت على أساس من الادوات الأولية التي تمثل المدخل الاول لهذه المعرفة ، واذا كان ابن سلام قد نفى وأسقطما هو غيرشعرى ، مبيّناً الصفات التي يكون بها القول شعرا ، فإنه هنا يضع يده على الوسيلة التي يمكن من خلالها تعيين هذه الصفات ، وإن هذه قائمة او متمثلة في (الناقد) في مفهومه الكلي والشامل المستوفي كل شروط المسمى والمتجاوز مرحلة الدرس الى

(٩) يقول الدكتور داود سلوم في كتابه « مقالات في تاريخ النقد العربي » إن ابن سلام يحاول أن يضع تخصصا جديدا هو التخصص في علم الشعر ودراسته ، وهو في نظرته للتخصص في مناحي الحياة كأنه يلمح الى نظرية المحاكاة الأرسطوطالية التي تقسم المحاكاة الى محاكاة باللون والنغم والحركة واللغة ويحاول أن يكملها وكأنه يضيف الى ذلك أن تقويم المحاكاة يحتاج الى مقوم مختص يصلح للحكم على نوع واحد فقط لايصلح له غيره . . » ص ٩٧ . .

ويقول كذلك :ـ

ومن ثم « فهو اذن يحدد العين للحكم على المرئيات والأذن على المسموعات واللسان على الأدب ، يرى ان هذه الخبرة لا يمكن أن يتعلمها الانسان تعلما وانما هي خبرة تنمو مع الانسان وتكبر معه كلما ازداد اطلاعا وتوسعت معرفته وكثرت ملازمته للفن الذي تخصص فيه ، ولذلك فان خبرة الخبير لا يمكن ان تنتحل ولا يمكن ان ترفض على أساس العناد والنكران والتجاهل . ويدلل ابن سلام ان هذه الخبرة يمكن ان تتفاوت ولكنها لا يمكن ان تعوض . » . ص ٩٨

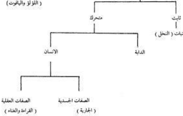
(١٠) الثقافة هي الحذق والاتقان وضبط الأصول ، والمعرفة بجيد الشيء ورديئه واقامة ما يعرفه على أحسن وجوهه . ثقف الشيء يثقفه ثقفا : حذقه وأتقنه ، وكان سريع الفهم لجيده ورديئه . » . هامش المحقق الأستاذ محمود شاكر . . ص ٥

لحظة التأمل والنفاذ الى اغوار لاتحدد أو تعرف ولكنها تحس بذوق متمرس . وهذا هو الذي سيعول عليه كثيرا في تمييز الشعر وفهمه وتذوقه . .

ونخال أن هذه الفكرة كانت في ذهنه من الوضوح بحيث أخذ يتفنن في بيانها أو تقريب مفهومها من خلال مفاهيم حسية متعددة . وهذا التعدد لم يكن تكرارا ، ولكنه تقديم لمستويات متعدده بتدرج مدروس بحيث يمكن لمتلقى فكرته إدراك أن هذه التعددية تقدم الصفات من البسيط الى الأكثر تعقيدا ، ونجدها قد شملت ما يدخل في الدربة العملية أو الصناعة الممكنة والسهلة متنقلا منها الى الدقيق ، ولذلك نجده يبدأ باللؤلؤ والياقوت وهما من الصامت او الجماد الثابت ، حيث يمثل أسهل مراحل التمييز ، وإن قدم مستوى معينا من الادراك ، ثم تتصاعد أمثلته واصلة الى الحي الثابت حيث الحاجة الى النظر الأدق : (النخل وغريبه) ويرتفع الى الكائن الحي المتحرك متمثلا في صفات الانسان (الجارية) وأدنى منها صفات الدواب .

وهذه كلها تقدم الصفات الخارجية الدالة ، وتمثل المقدمات الاولى للوصول الى ما هو اقرب الى طبيعة الموضوع الذي يعالجه والذي يمثل له بالغناء . « ويقال للرجل والمرأة . . في القراءة والغناء . . انه لندىّ الحلق طل الصوت ، طويل النفس مصيب للحن . . ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له . . الخ ص ٦ » .

واضح اذن أن هذه الأمثلة تقدم لنا التدرج المعرفي الذي أراد المؤلف من خلاله أن يقرب فكرته إلينا . ومن المهم أن نلاحظ أن هذا التدرج يتلاءم مع تصوّر المعرفة العقلية في عصره فهي تتدرج على النحو التالي :



وفي هذه الأمثلة يحاول أن يؤكد أن إدراك الشعر يحتاج الى هذا النوع من العلم الدقيق الخفي الذي لايوصف ولكنه يدرك ويحس في مرحلته العالية من مراحل الفهم والدراية التي لاتتيسر إلا للقلة . وهو بهذا كأنه قد حل معادلة صعبة ، هي معالجة العموميات التي حفلت بها اللغة النقدية في عصره .

ونلاحظ أنه عندما أدار حوارا بين متحاورين حول الشعر جعله يدور بين شخصين يمثلان درجتين من المعرفة داخل الإطار الواحد ، فالمتسائل الأول هو خلاد الباهلي وهو كما يصفه ابن سلام « حسن العلم بالشعر ، يرويه ويقوله - ص ٧ » ولكن علمه الحسن وروايته لم يرتفعا الى المستوى العالي الذي عينه ابن سلام ، ومن ثم فإن رأيه محدود بالدرجات الدنيا ، ومن ثم لم يدرك سر رفض خلف الأحمر لبعض الشعر المروى ، وخلف الأحمر هو النموذج الذي اختاره ابن سلام ليقدم من خلاله السوية العالية التي أشار اليها ، وهو نفسه الذي قال عنه إن أصحابه قد اجتمعوا على (أنه كان أفرس الناس بالشعر - ص ٢٣) ، فهو اذن المستوى المتمثل بالذهن لهذا العلم ، لأنه قد ملك الصفة العالية للتذوق وإدراك دقائق الفن الشعرى ، حيث وصل الى المرحلة التي لا تركن الى عموميات الصفة ولكن الى دقائق الصنعة في الفن الشعرى بحيث يمكن القول إنه دخل في زمرة العلماء الافذاذ الذين يعرفون ويميزون عند المعاينة والاستماع بلا صفة ينتهي اليها . ومن ثم فهو يمتاز عن السائل خلاد الباهلي صاحب الاهتمامات الأدبية العامة ، ولهذا كان جواب خلف هو الجواب نفسه الذي أكده ابن سلام في سطوره السابقة ، فقال خلف : « . . هل فيها ما تعلم انت إنه مصنوع لا خير فيه ؟ . قال : نعم . قال : أفتعلم في الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟ قال : نعم . قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلم أنت . ص ٧ . » .

حوار عقلي دال على المسار الفكرى الذي ينتهجه ابن سلام حين المحاكمة والدفاع عن الفكرة المعروضة فالمتحدثان يعلمان مدار حديثهما ومن المفيد أن نلاحظ أن خلاد الباهلي بجانب ثقافته العامة ، كان يقول الشعر ، وقد يكون شعره من المستوى الذى لايرتفع الى المستوى العالي الذي يتحدث عنه كل من خلف وابن سلام ، فلا عجب اذن من تعجبه واحتجاجه . .

ومن الطرافة المفيدة المقارنة بين إجابتين مختلفتين لسؤال واحد ولكن الفارق هو المتسائل نفسه ، وهي قضية مهمة ، فما أكثر الذين يدعون العلم بالشعر دون دراية ، فإذن كان خلف في إجابته الأولى يزن السائل الذي أمامه فيجيبه إجابة مساوية لعقله ومعرفته . أما المثال الثاني فان صاحب السؤال جاهل غير مدرك حين يقول : « اذا سمعت أنا بالشعر استحسنه فما أبالي ماقلت انت فيه واصحابك . قال : اذا اخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف : انه ردىء فهل ينفعك استحسانك اياه ؟ - ص ٧ »

فهذا النص أسيء فهمه حينما انتزع من سياقه ، فابن سلام لايقارن بين الصراف والناقد ولكنه يقدم المستوى الأول المادى المقرب ، ومن ثم فهو يقدم مثالا مبسطا يبين الحد الأول ، فجاءت إجابته ذات صفة تقريبية تحتكم الى المادى الملموس الذي لايستطيع أن يرده أحد لأنه يمثل الحد الأدق من الإدراك فكانت المقارنة بين الصراف الخبير والناقد . ولا أرى أن ابن سلام يساوى بين الصراف صاحب الحرفة بالناقد الذي عرفناه في السطور السابقة ، ولكن سوية صاحب السؤال هي التي فرضت هذا المثال ، ولذلك فاعتبار البعض لهذا المثال نموذجا لمفهوم الناقد عند ابن سلام يقلل ويهمل القيمة التي وصفها له وألح عليها ، فليس الناقد من مميزين الدرهم والدينار بسذاجة المقارنة التي شاعت في كتب

النقد واعتقدت أن مفهوم الناقد هو نفسه مفهوم الحرفي مع أن هذا المستوى يمثل مرحلة أولى من حدود الناقد أو شروطه التي أراد ابن سلام ان يصل اليها بعد ذلك .

ان ابن سلام ، كما يقول الدكتور إحسان عباس ، أفرد للناقد دورا خاصا حين جعل للشعر صناعة يتقنها أهل العلم بها ، وانه « نقل ميدان الخصومة من الشعر القديم والمحدث ، وجعلها حول الناقد البصير وغير البصير ، إذْ لم تكن المشكلة في تنظره مشكلة قدم وحداثة ، وانما كانت تربية القدرة على الحكم لفرز الأصيل من الدخيل في هذا الميدان ، ومتى تحقق وجود « الناقد » سهل بعدئذ أن تصل الى الصواب . ويرى أن ابن سلام منح الناقد البصير « سلطانا مطلقا » فمتى قال رأيه في أمر وجب على الآخرين ان يأخذوا بحكمه لأنهم لا يحسنون ما يحسنه »(١١) . ولكن من المؤكد أن هذا السلطان المطلق هو التحرز العلمي المطلوب لوضع حد فاصل بين من يتذوق على أساس من العلم والدربة وبين من يريد أن يكون مفهوم التذوق العام هو المحك حيث تصبح الأذواق غير المدربة أساسا لحكم على أمور تجهل أساسيات الحكم فيها .

(٦)

إن هذه القضية تسلمه الى قضية أخرى لصيقة بها ، فقد وضحنا من قبل كيف أن ابن سلام يبدأ من النقيض السلبي ليوضح الوجه الإيجابي فما ليس هو بشعر يوضح حقيقة الشعر نفسه ، وهو الآن يتوقف عند العاملين في هذا المجال ، ومن ثم يعرض لنا نموذجا لما هو ليس بعالم أو ناقد ومدى جنايته على الأدب . ولهذا يرافق هذا الجانب سؤالٌ مهم ، يمكن وضعه على النحو التالي :

إذا كانت هذه هي شروط الناقد ، فما سبب فساد الشعر اذن ؟ . نموذج الاجابة على هذا السؤال جاهز على مستوى الفرض النظرى والمثال التطبيقي ، وهما يتمثلان أيضا في من غلبت عليه صفة غير التخصص الدقيق في علم الشعر الذي يتحدث عنه : فهذا هو محمد بن اسحاق عالم حسن العلم في علمه الذي يعرفه ، ولكنه حينما يتجاوزه الى غيره يعثر ويكون أثره خطرا على العلم الآخر ، ومن ثم فابن سلام يدرك تماما ان هذه آفة كبرى حينما يلج الى العلم غير أهله ، خاصة اذا كان هؤلاء أهل علم آخر متخصصين به ، مكتسبين مكانة خاصة من خلاله (١٢) . لهذا لم يكن النموذج المختار عشوائيا ولكنه يمثل جانبا خطرا من القضية التي يتعرض لها ، لذلك نراه يقدم لنا ابن اسحاق باحترام واضح وينزله منزلته في علمه ، فهو من علماء السير وساق تزكية الزهرى له حينما قال عنه : « لايزال في الناس علم مابقي مولى آل مخرمة ـ ص ٨ » . ويؤكد ان « أكثر علمه بالمغازى والسير وغير ذلك ـ ص ٨ » . ولكن عندما يخرج من علمه الى الشعر فانه لا يتحرز ، بل انه نفسه يحذر من عدم دقته باعتذاره الذي لم يقبله ابن سلام ـ عن حق ـ ومن ثم فهو يعيدنا الى كلماته ، ويبرز منهجه الذي اعتمده مع كلماته الأولى التي نبه فيها على فساد الرواية ، وشدد على الشعر المصنوع المفتعل والموضوع الذي لا خير فيه .

وقد أكد أن العلة توثيقية بالدرجة الأولى والتي يرى حدودها منحصرة في أصلين أساسيين للشعر الصحيح ، أولهما : أن يكون منحدرا عن المصدر الرئيسي ، أي سماع الشعر من أهله ، والثاني : أن يكون خارجا من

(١١) تاريخ النقد عند العرب . ص ٧٨

(١٢) لم يكن ابن اسحاق هو وحده الذي روى ما لم يعلم ، فابن سلام ينبه على عالم آخر هو الشعبي ، قال : وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله . وقد تروي العامة أن الشعبي كان له علم بالشعر وأيام العرب ، وقد روي عنه هذا البيت ، وهو فاسد . « طبقات فحول الشعراء ص ٦٠ وانظر كذلك كتاب « ابن سلام وطبقات الشعراء » ص ١٨٨

بين أيدي العلماء الذين يحسنون التمييز حين العرض عليهم . وقد أفاض ـ كما بينا ـ في شروط هذه النوعية من العلماء . وما خرج عن هذين الأصلين لايعتد به ، خاصة وأن هذا الفن قولي لغوي ، فصفة السماع فيه أساسية ، والأخذ عن عالم مقدم على الأخذ عن صحيفة مكتوبة أو عمن كانت ثقافته في هذا العلم ليست سماعية ، ومن ثم لم يرتفع الى المستوى المتميز من الرواية والدراية ، وهما نقطتا الارتكاز في هذا الباب من العلم ، واللتان فهمهما المؤلف حق الفهم لمعايشته لعلم الحديث بمنهجه وتحرزه .

وتشدد ابن سلام ضد الصحفيين واضح لخطورة أثرهم على أمثال ابن اسحاق وغيره ، ومن ثم يتوقف مليا ليناقش هذه المرويات ، التي انحدرت عنهم ، من خلال حديثه ورده لمروياتهم التي أثبتها ابن اسحاق . وهذه المناقشة لم تتوقف عند تكرار منهجه التوثيقي ، ولكنه راح يهدم تلك المرويات التي لم تخضع لشروطه من داخلها ، معتمدا على حجج تاريخية راكنا الى المنطق العلمي . وقد تلمس باحثون جادون هذه الأسس بمستوياتها العقلية والفنية ومقارنتها المكانية والتاريخية (١٣) من خلال الشرطين العلميين لأية دراسة فنية وهما :

أ ـ الدراسة التاريخية العلمية .
ب ـ التذوق الفني .

إن النظر في هذين الأساسين يقدم لنا مفتاحا دقيقا للبناء الفكرى الذي قامت عليه عناصر المقدمة . فالشرط الثاني ـ التذوق الفني ـ قد استخدمه في اسقاط الشعر المتهافت في قوله : « . . فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليست بشعر ، انما هو كلام مؤلف معقود بقواف . . ص ٨ » ، وقوله « فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن اسحاق ، ومثل ماروى الصحفيون ، ما كانت اليه حاجة ، ولا فيه دليل علم ـ ص ٩ » .

أما الأول والمتمثل بالدراسة التاريخية العلمية ، فهو الذي سيكون القسم التالي من المقدمة بسطا له

(١٣) أكد طه أحمد ابراهيم على أن فكرة الشعر الموضوع كانت تقلق ابن سلام وتزعجه وتحتل الجانب الأعظم مما يتصل بالنقد الأدبي ، وكان ابن سلام أشد المحدثين عن الشعر الموضوع تحرجا وأنقدهم صوتا ، ولهذا أحسن عرض المشكلة وتلمس أسبابها مؤتسيا بما شاع عند العلماء مثل خلف الأحمر ويونس ، وانه تناول مثالا بعينه ، ابن اسحاق ، ويحلل ما رواه بأربعة أدلة : نقلي « القرآن » ـ ان اللغة العربية لم تكن موجودة في عهد عاد ، ويمس في الدقة فيذكر ان اليمانيين لسانا آخر ، وانه يطعن بالصميم برجوعه الى تاريخ الأدب ، وعهد وجود القصيدة . « انظر ص ٧٨ » ويشير كذلك الى ان ابن سلام أرجع الوضع الى سببين : العصبية في العصر الاسلامي ، والثاني : زيادات الرواة ، ويشير الى ان ابن سلام نبه ان الوضع قد يكون لسبب حبي مثل تطويل الرواة لقصيدة ابي طالب في مدح النبي « ص » ، وان كان يمكن حلها على العصبية .

ويؤكد الدكتور منصور على ان ابن سلام فطن الى ضرورة الدربة والممارسة عند الناقد ، والى أهمية تحقيق النصوص وصحة نسبتها ، وهذه أولى عمليات النقد وأساسه المتين ، وان الروح القبلية أفسدت نسبة الشعر والشعراء ، فكان من الطبيعي نقد الشعر ، وانه لا يكتفي بملاحظة هذه الظواهر بل يمد الى تفسيرها حتى تراه يفصل الأدلة العقلية والنقلية على انتحال الشعر . ص ١٨ ـ ١٩ .

ويتوسع الدكتور منير سلطان في عرض القضية فيؤكد على أن علماء القرن الثاني قد ألموا بقضية الانتحال ، ولكن ابن سلام أحسن عرضها وحدد أسبابها وقدم العلاج الذي يراه ناجعا ، ويسوق أمثلة على ملاحظات أولئك العلماء مشيرا الى ان هذه الالتفاتات المتفرقات لا تغني عن دراسة ابن سلام لقضية الانتحال ، وكيف أنه بين أسباب ظهور الانتحال في سبعة عناصر هي : ـ الرواة ـ القصاص ـ رواية الشعر من غير أهله ـ ذهاب الشعر وسقوطه بسبب من هلك من العرب ـ استقلال بعض العشائر شعر شعرائهم ـ استلحاق بعض القبائل لشهوري الشعراء أو ادعاء بعض الشعراء الانتساب لبعض القبائل ـ حماد الراوية وهو راوية غير موثوق بروايته .

وأما العلاج فهنالك مصدران لأخذ الشعر هما : البادية ـ أهل العلم . لأن الشعر صناعة . أما القواعد التي تكشف الموضوع فهي أن أول من تكلم العربية هو اسماعيل . . الخ (انظر ابن سلام وطبقات الشعراء : ١٨٥ ـ ١٩١)

ويركز الدكتور داود سلوم القضية في ثلاثة أسباب : الرواة ـ القصاص ورواة الأسمار ـ الصراع السياسي .

انظر ص ١٠٤ ـ ١١١ من كتابه السابق

ويستعرض د . حسن عبد الله شرف في كتابه « النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام » قضية نقد الرواية وتحقيق النصوص والبراهين التي أسقط بها ابن سلام الشعر المنحول ، ويلخصها في ثمانية عناصر هي : ـ ما قاله شيوخه والعلماء الذين أشاروا الى ضياع الشعر القديم ـ أثر الفتوح ونشر الدعوة ـ أثر العصبية في وضع الشعر ـ دور الرواة في وضع الشعر ـ اسقاط ما أثبته أبناء الشعراء الى شعر آبائهم ـ تشهيره بالوضاعين من الرواة ـ أثر شهرة الشاعر في حمل الشعر عليه ـ اسقاط ما جاء في السيرة لابن اسحاق . انظر ص ٩٥ ـ ١٠٣

وتوضيحا ، فهو ضرورة ودائرة متصلة من دوائر البحث التي استخدمها ابن سلام في هدم هذه المرويات ومحاربة الفساد المتسرب لفن الشعر ، ولدحض هذه المنقولات .

المنهج التاريخي « يقوم اساسا على الدوام والاستمرارية في السلسلة التاريخية ، وان انفصام هذه السلسلة التاريخية في جانب معناه انفصامها في الجوانب الاخرى ، فاذا كنا نجهل شيئا عن تاريخ الامم البائدة وحضارتها وتنظيماتها الاجتماعية لانقطاع السلسلة التاريخية بيننا وبينها فكيف نعرف لغتها وأدبها وأشعارها ؟

واذا فقدنا الاتصال المادى عن طريق الكتب والآثار والرواة بحضارة قوم أو امة أو مجموعة بشرية فكيف تصلنا أشعار أبنائها ونصوص ادبهم ؟

المبدأ بسيط ولكنه ذكي جدا ، فهو رجل من أهل الادب يضع منهجا لأهل التاريخ ويرد عليهم ويحملهم وزر تزوير النص الشعرى وتعقيد عمل النقاد ويرد عليهم هذا الخلط الذي يؤدى الى أغلاط علمية لاتغتفر عند استنتاج الحقائق واستنطاق النصوص علميا وأدبيا أو تاريخيا من هذا الشعر الموضوع .

وهو يتوجه في نقده التاريخي الى مؤرخ كان مسئولا عن كثير من هذا الخلط في الشعر الذي يمس الفترة التي درسها ابن سلام وهي الفترة الجاهلية »(١٤) .

ومن ثم نستطيع القول إن الانتقال الى دراسة تاريخ اللغة لم يكن استطرادا يمكن الاستغناء عنه ، ولكنه ضرورة وجزء من التاريخ المفترض ليس للشعر العربي فقط ، ولكن لدراسة تاريخ اى ادب ، لتلازم التاريخين وتداخلهما تداخلا يصعب الفصل بينهما ، فمعالجة أخطاء كتابة تاريخ الشعر ورسم تاريخ حقيقي للأدب لابد أن يبدأ من تبين تاريخ اللغة ، وهذا مافعله ابن سلام مهتديا بفكره السليم ودعت اليه ضرورات البحث التي عرضت امامه ، وإلا فكيف يرد على المرويات التي انحدرت من عهود سحيقة أو أماكن نائية دون أن يلجأ الى الاحتكام للتاريخ اللغوىّ ؟ لذلك استخدم الدراسات اللغوية واللهجية لرد بعض الأشعار المروية ، فقوى وجهة نظره ، فإدراكه لاختلاف لغات العرب البائدة استخدمه لرد الشعر الموضوع ، وتتبعه لأخبار اللهجات يدل على أنه يدرك فائدة هذا البحث اللغوى في تحديد الأشعار وتصحيح نسبتها(١٥) .

- ٧ -

يبدأ تاريخ اللغة العربية عنده مع سلسلة عمود النسب العربي ، فهو العلم الاكثر انضباطا عند العرب ، واذا كان لابد من نقطة بداية سليمة فلتكن من أصح العلوم ، حيث الجانب الوحيد الممكن للوصول الى التاريخ ، ومع هذا فان هذه المرويات الشفهية تحتاج ايضا الى حذر وتثبت ، وهما متوفران عند ابن سلام ، لذلك نجده يقف بثبات علمي وحساسية مفرطة ازاء أي مرويات تأتي عن غير الطريق الذي يرتضيه فيؤكد ابتداء أن ما فوق عدنان « اسماء لم تؤخذ الا عن الكتب ، والله اعلم بها ، لم يذكرها عربي قط . . ص ١١ » . « فنحن لانقيم في النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا ، فكيف بعاد وثمود ؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث ، ولم يرو قط عربي منها بيتا واحدا ، ولا راوية للشعر ، مع ضعف أسره وقلة طلاوته - ص ١١ » .

لنا ان نوجه النظر الى الأركان العلمية الثلاثة التي أشار اليها من قبل ، ونجد اثرها في هذا النقض ، فهذا

(١٤) مقالات في تاريخ النقد العربي : د . داود سلوم . ص ٩٩ - ١٠٠
(١٥) السابق : ص ١٠١ - ١٠٣

الشعر لم يروه عربي أي المصدر الرئيسي المتمثل بالبادية ، ولم يأت عن راوية للشعر أي علماء الشعر ، وهو - ثالثا - ساقط من الناحية الفنية « مع ضعف أسره وقلة طلاوته » .

كانت الاشارة لتاريخ العربية بداية منطقية لهذا التاريخ والذي سعى فيه ابن سلام الى الرواية المباشرة او الإسناد المتصل ، لذلك تتكرر عنده العبارات مثل : « قال يونس حبيب - ص ٩ : » أخبرني مسمع بن عبدالملك ، انه سمع محمد بن علي » . . « وأخبرني يونس ، عن ابي عمرو بن العلاء ص ٩ » .

وفكرة الاسناد بكل تحرزاتها تلمسها بوضوح حتى تخالنا نقرأ في كتاب الحديث ، فهو مثلا يعلق على الخبر المنحدر عن مسمع بن عبدالملك قائلا : « قال ابو عبدالله بن سلام . . لا أدرى أرفعه أم لا ، وأظنه قد رفعه - ص ٩ » أي رفع الحديث الى الرسول (ص) .

ولكن تاريخ العربية لا يقوم على أساس اذا لم يرافقه العلم المرتبط به ونعني به علم اللغة العربية ، ومن ثم إذا كان تاريخ الشعر يتلازم مع تاريخ اللغة ، فان تاريخ اللغة نفسه لا يرقى الى القبول اذا لم يرافقه منهج علمي دقيق يُطمأنُ اليه ، ومن ثم كان من الضروري الحديث عن (علم العربية) والذي حصره ابن سلام في منهج البصريين وأقدميتهم ، وهذا ما تمثل في القسم الممتد من ص ١٢ الى ص ٢٢ .

إن التنبيه هنا واجب على انه اقتصر في حديثه على الأجيال الأولى من العلماء البصريين وهذا لا يمثل انحيازا ولكنه تسجيل للمرحلة الأولى التي اهتمت بها دراسته وانفردت بها هذه المدرسة .

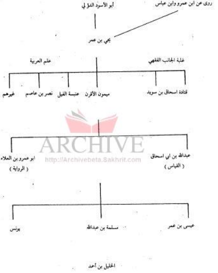
واذا نظرنا في طبقات الزبيدي للاستشهاد والاستئناس سنجد انه تكلم عن الطبقات الاربع الأولى ، فنلاحظ أن الطبقة الخامسة من النحويين البصريين تقابل الطبقة الأولى من الكوفيين ، وهذا يؤكد على أن ابن سلام كان يقدم أقدمية العلم نفسه [١٦] .

وهذا يعني أنه يحدد الحلقات الأولى للعلوم التي تعرض لها ، ولهذا نراه لا يكتفي بكتابة التاريخ السردي ولكنه يلاحظ ويحدد المناهج الرئيسية التي بنى عليها هذا العلم الجديد ، لأن ثمة صلة مهمة بين هذه المناهج ورواية الشعر ونقده .

ومن جهة اخرى ، فان هذا الجيل الأول كان يجمع بين هذه العلوم ويحيط بها ، وكانت المناقشات والخلافات تمس الشعر أو تدخل فيه دخولا مباشرا ، مثلا : محاورات عبدالله بن أبي اسحاق التي شكلت احدى النظرات المعيارية في النظر الى الشعر [١٧] ، ونضع بجانبه الخليل بن احمد الذي وصفه ابن سلام بقوله : « فاستخرج من العروض ، واستنبط منه ومن علله ما لم يستخرج أحد ، ولم يسبقه الى مثله سابق من العلماء كلهم - ص ٢٢ » ، فهو اذن نموذج للدراسة الوصفية للشعر من حيث بنيته الموسيقية ، والتي تحولت بعد ذلك الى مقياس معياري يهتدى به ، فهو أدخل في الشعر من غيره ، ولهذا نلحظ ان الاهتمام بهذا الجانب أصيل في النظرة الادبية ، خاصة وانه حدد دراسته لعلم العربية في الاجيال التي انحدرت عن ابي الاسود الدؤلي ، وكلهم كان له دور في رواية اللغة ، وبرز بعضهم في رواية الشعر واخباره ، وجاء عرضه على النحو التالي :

(١٦) على سبيل المثال : حازم الرؤاسي سنة ١٨٧هـ ، وهو أول طبقات الكوفيين أخذ عن عيسى بن عمر الذي يمثل آخر الطبقات التي تحدث عنها ابن سلام .

(١٧) شاعت هذه المحاورات في كتب النقد ، بحيث أصبحت حكاياته مع الفرزدق هي النموذج المتكرر في هذه الكتب ، فهو من أبرز الذين حاولوا أن يفرضوا سلطة اللغويين وأصحاب القواعد على الشعراء والمبدعين . .


روى عن ابن عمرو وابن عباس
أبو الأسود الدؤلي
يحي بن عمر
غلبة الجانب الفقهي
علم العربية
قتادة اسحاق بن سويد
ميمون الأقرن
عنبسة الفيل
نصر بن عاصم
غيرهم
عبدالله بن ابي اسحاق
(القياس)
ابو عمرو بن العلاء
(الرواية)
عيسى بن عمر
مسلمة بن عبدالله
يونس
الخليل بن أحمد

وهو يحاول في هذا العرض المركز أن يقول شيئا محددا ، لا يسوقه استعراضاً ولكنه - كدأبه - يضع بصمات اجتهاده والتي وضحت عند لاحقيه ، ولا تخطيء النظر الى عناصر محددة يحرص عليها حينما يتعرض للشخصيات المهمة ، وهي : الشخص - الدور - السبب أو العلة - العمل . وليكن مثالنا ابو الاسود الدؤلي :

١ - الدور : اول من أسس العربية وفتح بابها ، وانهج سبلها ووضع قياسها .

٢ - الشخص : كان رجل اهل البصرة ، وكان علوي الرأي .

٣ - السبب : وانما قال ذلك حينما اضطرب كلام العرب ، فغلبت السليقة ولم تكن نحوية ، فكان سراة الناس ووجوههم . يلحنون ،

٤ - العمل : وضع باب الفاعل والمفعول به ... والمضاف ، وحروف الرفع والنصب والجر والجزم

إن موقف ابن سلام مساو لوضع أبي الاسود الدؤلي ، فاضطرب كلام العرب يساويه عنده اضطراب رواية الشعر ، واحساسه بالفساد ، أي فساد المجال الذي يعمل فيه ، وينتهي بمحاولة العمل على وضع الضوابط وتطبيقها . . .

وجانب آخر يتوقف عنده ابن سلام ، فمرحلة التأسيس لا تتمايز فيها المناهج ، ويصعب تحديد ملامحها الأولى إلا بالنظر الثاقب ، ومع هذا نشعر أنه حاول منذ اللحظة الاولى تحديد المفاهيم والاتجاهات ، لاهميتها ولانعكاس هذه الأهمية على رواية الادب نفسه ، لذلك نجده يسعى الى تحديد المفهومين اللذين يمكن أن نطلق عليهما ، توسعا ، مقياسيْ المعيارية والوصفية ، أو القياس والرواية ، ونلمس هذا من خلال تقديمه هذه الاجيال المتلاحقة ، وخاصة في وقفته عند مرحلة كل من عبد الله بن ابي اسحاق وابي عمرو بن العلاء ، فنلاحظ أن تمييزه بينهما هو الاساس الذي اعتمده من جاء بعده ، ونظرة سريعة على تصنيفه التالي كافية للبيان :

عبد الله بن أبي اسحاق	أبو عمرو بن العلاء
● كان أول من بعج ، ومد القياس والعلل . ● وكان ابن ابي اسحاق أشد تجريداً للقياس . ص ١٤ ● قال يونس : هو والنحوُ سواءٌ - أي هو الغاية - وقال : لو كان في الناس اليوم من لا يعلم الا علمه يومئذ ، لضُحِكَ به ، ولو كان فيهم من له ذِهْنه ونفاذه ، ونظر نظرهم ، كان أعلم الناس . ص ١٥ ● وكان يوصي قائلا لسائل يسأله عن احدى الروايات : « ما تريد الى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطَّرِد وينقاس . ص ١٦	● أوسع علما بلغات العرب وغريبها . ص ١٤ ● قال يونس : لو كان أحد ينبغي أن يؤخذ بقوله كله في شيء واحد ، كان ينبغي لقول ابي عمرو ابن العلاء في العربية أن يؤخذ كله ، ولكن ليس لأحد الا وأنت آخذ من قوله وتارك . ص ١٦ ● إن ابا عمرو كان أشد تسليما للعرب - ص ١٦

إن اهم ما يعنينا من هـذا العرض النظري هو أن الامثلة كلها متصلة بفن القول والشعر على وجـه التعيين ، فتقديمه للمنهجين جاء مشفوعا بها وهي أمثلة تعود إلى عصور الاحتجاج التي يسلم لها أصحاب الرواية المتمثلين بأبي عمرو ، بينما يعتمد الآخرون على ألسنتهم ، فهذا عيسى بن عمر ، وهو متابع لابن ابي اسحاق يُخطىء النابغة في المثال المشهور :

فَبِتُّ كأنّي ساورَتْني ضئيلةٌ
من الرُّقْشِ في أنيابها السُّمّ ناقِعُ

فما دام هذا المثال قد خرج عن القاعدة المستنبطة فانه يدخل في باب الخطأ واضعا قياسه أساسا معياريا للنظر الى لغة الشعر من حيث مستوى الصحة والصواب ، وتطرد الأمثلة بعد ذلك .

هـذه الأمثلة دخلت اذن في المجال الأوسع الـذي يتحرك فيه فن القول ، فالمناهج اللغوية وتوجهاتها نحو الصحة والسلامة اللغويين تركت أثرا واضحا في مجال نقد الشعر ، وتفرع عن هذا معارضات بسبب الموقف اللغـوي من حيث الاستطراد أو الشـذوذ أو البعد البلاغي . ونلاحظ أنه يعرض هذه بتوازن دقيق ملتزماً بحياد الراصد في هذا الموقع ، ومن ثم فإشارته وأمثلته تسوق هذه المواقف بحيث يكون الأمر واضحا جليا ، فاذا كان المثال السابق ـ بيت النابغة ـ قد خطّأه أصحاب القياس فانه يشير الى الاختيار الآخر ، ولعل في تجاوز التخريجين في المثالين اللاحقين دليل واضح على ما نقول(١٨)

ـ ٨ ـ

حدد ابن سلام المحاور الاساسية التي ينبغي النظر فيها حين تأريخ الشعر ، وعلى هذا الأساس قام بنقض الفاسد من هذا التأريخ أو طريقة تدوين الشعر ، وكما انه قد عاب على أولئك السابقين منهجيا ، نجد أن البديل الذي يقدمه ينبع من هذه التصورات التي أكدها عددا لنا رواته أي الجانب التوثيقي من عمله والذي افترض فقدانه عند سابقيه .

تمثل مصدره في الرواة والعلماء الذين حملوا الصفات التي أشار اليها ، ووصولهم الى المكانة العلمية التي يُطمأن اليها من حيث علمي الرواية والدراية كما تصورهما بالشروط التي اثبتها من قبل ، وقد ختمها بالتمثيل من خلال شخصية خلف الاحمر ، قدمه نموذجا للعالم الذي يميّز « عند المعاينة والاستماع بلا صفة ، ينتهي اليها ، وعلم يوقف عليه » ، فليس اذن من المستغرب ، بل انه من المنطقي أن تكون بداية حديثه عن مصادر روايته بالحديث عن خلف الاحمر ، فهو يرد اليه مروياته لأن أصحاب ابن سلام قد أجمعوا على أنه ـ أي خلف الاحمر « كان أفرس الناس ببيت شعر وأصدقه لسانا ـ ص ٢١ » .

هاتان صفتان يؤكد عليهما كثيرا فهما أس نظريته : صدق الرواية ـ الدراية الثاقبة ، وقد تمثلنا بخلف الذي عدّه رأسا لمدرسة الرواية عند البصريين التي ينتمي اليها . فالفراسة هي تلك المرحلة التي بسطها وبيّنها في شروطه المفترضة للناقد وتكتمل بالرواية الصادقة المحمولة بعلم ودراية .

(١٨) المثال الأول قول الفرزدق المشهور : « ... على زواحف تزجي مخها رير » ، فابن اسحاق يقول : أساء الفاعي (رير) بالرفع ، مشيرا الى ان هذا هو قياس النحو ، بينما كان يونس يرى ان قول الفرزدق حسن جائز . ص ١٦ .
والمثال الآخر : « وعض زمان ... البيت » ، فقد كانت الفعلة ابن أبي اسحاق له واضحة ، وكان يونس يرى ان الرفع وجها ، ولم يستطع كل من يونس وأبي عمرو ان يجدا الوجه ، وحاولا ان يشككا بعدم انشاد الفرزدق ، ولكن رواية الرفع صحيحة ، وقد ... البيت كما هو . انظر ص ٩١ ، وحاشية الأستاذ المحقق في الموضع نفسه .

ولا يخرج الآخرون من رواته عند هذا التعيين فهم أعلام الرواية عندهم من مثل الأصمعي وأبي عبيدة ليضيف اليهما المفضل الضبي الذي يصفه بأنه « أعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة - ص ٢٣ » . والناظر في كتابه كله سيلمس اعتماده واضحاً على هؤلاء ومن هم بمقامهم ، ، فحرصه بيّن على إسناد اخباره لهم ، كما انه يستأنس برأيهم في شعراء طبقاته ومنزلتهم التي نزّلهم إياها .

●●●

وبعد أن يطمئن إلى مصادره البديلة والمختارة دون غيرها يبدأ بتحديد منهجه الذي سيسير فيه ، وهو منهج يحسن ان نسوقه بكلماته فهي أدل على ما يريد أن يقوله ، وهو واضح بيّن ، يقول :

١ - « ففصّلنا الشعراء من أهل الجاهلية والاسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الاسلام » .

٢ - « فنزّلناهم منازلهم . . . » .

٣ - « واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حُجّة ، وما قال فيه العلماء؛ ص ٢٣ - ٢٤ » .

٤ - « فاقتصرنا من الفحُول المشهورين على أربعين شاعراً » .

٥ - « فألّفنا من شابه شعره منهم الى نُظرائه » .

٦ « فوجدناهم عشْرَ طبقاتٍ ، اربعةُ رهْطٍ كلُّ طبقة ، متكافئين مُعتدلين . . . ص ٢٤ » .

ستة عناصر رئيسية ، كلٌّ واحد يقدم جانبا مهما لا ينبغي أن نغفل عنه ، ومن ثم كان لا بد أن تبرز مع كلماته معان متعددة ، وأول استفهام جوهري يأتي مع قوله : « ففصلنا الشعراء . . . » . هذه العبارة لا بد أن تواجه كلماته الأولى التي افتتح بها مقدمته حينما أخرج من لم يغلب عليه الشعر ، وثورته الواضحة على الشعر المروي السائد ، فأيّ شعر ومن هم الشعراء الذين يعتمدهم ابن سلام ؟ .

كانت هذه القضية واضحة ومتسقة مع منطلقاته الأولى ، فان اختياره وتنزيله لهؤلاء الشعراء في منازلهم يعتمد الى الاحتجاج لكل شاعر بما وجد له من حجة ، وما قال فيه العلماء . فالحجة وقول العلماء هما منطلقه ، ومن ثم نجده ينبه إلى أنه حين اختلاف الناس والرواة وميل العشائر الى أهوائها وتحكم العاطفة فيها فان الحكم المنطقي يدعوه الى العودة الى أهل الدراية « فنظر قوم من أهل العلم بالشعر والنقاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية » هؤلاء وحدهم الذين يشير اليهم بقوله : « ولا يُقنع الناس مع ذلك الا الرواية عمن تقدم » ، أي العلماء ، ويشير مبينا بعد ذلك بطرف خفي اقتصاره على الفحول المشهورين ، وعلى أربعين شاعرا منهم . وهذا الاختيار مؤكد ومثبت بعبارة متأخرة تدل صياغتها على ثبات فكرته حين يقول : « ثم إنا اقتصرنا - بعد الفحص والنظر والرواية عمن مضى من أهل العلم - الى رهط أربعة . . الخ ص ٤٩ » ، إن سمة التأكيد التي ترد في أكثر من موقع تدل على ثبات نظرته وثقته المبنية على أساس علمي ، ومن ثم تكون كلمة الاقتصار مبنية على أسس تركزها كلمات : بعد الفحص والنظر - والرواية عمن مضى من أهل العلم - . ويهمنا هنا فقط أن نشير الى أنه في صفحة ٢٤ وهي نقطة البدء عنده في كتابة التاريخ الجديد أو البديل تكررت الكلمات الآتية مصاغة بتأكيد وعناية دالين وواضحين : احتججنا - حجة - ما قال العلاء - قوم من أهل العلم بالشعر ، والنقاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية . وقد أخذ يكرر هذه الكلمات حتى ختم بها مقدمته في النص الذي أثبتناه قبل قليل .

اذن الدراية وأقوال العلماء شرطان أساسيا عنده ، وكلامه ليس كلاما نظريا ولكن من يتصفح نص كتاب الطبقات سيلمس صدقا كثيرا ووفاء بما التزم به قولا واشارة .

ونحن الآن على مشارف كتابة تاريخ جديد قائم على منهج مختلف ، ومن ثم يستدعي ايضا تقدمة نسبية متعلقة بتاريخ الشعر نفسه ، لذا يحاول أن يلقي بضوء كاشف على حقيقة الشعر ووضعه عند العرب . وفي هذه المحاولة تنبيه على المزالق الخطرة التي مر بها هذا التاريخ ، ولهذا السبب يعرض لحقائق تاريخية أكدها الرواة والأحداث ، ومن ثم يشير الى قيمة الشعر في العصر الجاهلي . « وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم وَمُنْتَهى حُكْمهم ، به يأخذون ، واليه يصيرون . . ص ٢٤ » . . وهذه الحقيقة يؤكدها بقول مسند منحدر عن عمر بن الخطاب من أن « الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه ـ ص ٢٤ » . فالشعر اذن فيه خبرة القوم مودعة فيه ، وهو مورد أيضا لهذه الحكمة .

الحقيقة المقدمة هنا تتعلق اذن بهذه المكانة المتميزة ، وهذه مكانة مفيدة من جهة ، وعبء من جهة اخرى ، مفيدة من حيث العناية والاهتمام ومضرة حين يصبح السعي لايجاد الشعر وسيلة للغايات الاجتماعية التي كان يحققها الشعر ، فالشعر لم ينحصر فقط في كونه فنا من الفنون ، ولكنه تداخل مع جوانب أخرى من الحياة ، فكونه أصبح ديوان العلم ومنتهى الحكمة ، جعله يدخل في حيز لا نقول انه جديد ولكن لنا ان نزعم انه أوغل فيما جاوز مهمته وحمل في داخله بذرة مهمة أكسبته أهمية خاصة متعلقة بالوسط الذي هو فيه ، ان عبارة ابن سلام المقتضبة تفسرها مقولات كثيرة حول مكانة الشاعر ، وهي ، كما أشرنا ، مكانة اجتماعية تحمل في داخلها إطارا نفعيا ، وهو ما نستشفه من كونه « ديوان علم » ، أي أن القيمة الاجتماعية التي وصل اليها الشعر ستترك أثرها عليه .

اذن فخروج الشعر من حد الفن إلى حيز القضية الاجتماعية اعطاه قيمة اضافية ، وزاد من خصوصيته ، ومن ثم اتسعت الدائرة فكان هذا الأثر الذي توقف عنده المؤلف ليميز الشاعرية وصحة النسبة ، وهذا ما راح ينبه عليه ، أو يفصل فيه بعد التنبيه الأول ، فهو يرى ان هذه الخصوصية للشعر تَوَلَّد منها موقفٌ معينٌ أحاط بكتابة هذا التاريخ « فان العرب عندما راجعت رواية الشعر وذكر ايامها ومآثرها ، استقلَّ بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من وقعائهم ، وكان قوم قلت وقعائهم وأشعارهم ، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم ـ ص ٤٦ » ، فالراجعة لهذا الفن كانت مشوبةً بالبحث عن ذكر الأيام والمآثر ، أو تكثير بل وضع الشعر ما دام هو مستودع هذا كله ، خاصة اذا كانت الظروف العامة تساعد على مثل هذا الوضع أو الصنع .

وتتخذ هذه القضية بعدا تاريخيا لم يقف على المؤلف ، فالمرحلة التالية والتي تمثّلت بمجيء الاسلام تركت أثرا حينما أسقطت هذا الجانب الاجتماعي مرحليا وقدمت بديلا ليحل مكان السائد ، وأصبحت مآثره هي ديوان العلم الجديد ومنتهى الحكمة التي يسعون اليها ، وكان الشعر وثيقة اجتماعية مهجورة موقتا ، فكانت النتيجة أن العرب « لهت عن الشعر وروايته ـ ص ٢٥ » . ومن ثم اصطدموا عند العودة اليه بعد ذلك بهذه الحقائق وأهمها أنهم لم يؤولوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وان الموت والقتل قد قضى على كثير من الحفظة والرواة . ويُؤَكِّد هذه الحقائق التاريخية بروايات وتعليقات الثقاة من رواة ابن سلام نفسه من مثل ابي عمرو بن العلاء الذي قال الكلمة

السائرة : « ما انتهى اليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير ـ ص ٢٥ » .

وتتأكد الأدلة العقلية والنقلية بأمثلة ملموسة بشاعرين مشهورين لا تساوي شهرتهما ما يروى عليهما من شعر صحيح ، فهذه القلة القليلة الباقية لا تعادل هذه الاهمية ، ومن ثم يسوق دليله العقلي من واقع ما يلمسه من مرويات ، يقول : « . . وما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد ، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر ، وان لم يكن لهما غيرهن ، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة ، وان كان ما يروى من الغثاء لهما ، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة . ونرى ان غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير ، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر . وكانا أقدم الفحول ، فلعل ذلك لذاك ، فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير ـ ص ٢٦ » .

الحقيقة التي بين يديه ان هذين شاعران غلبت عليهما صفة الشعر ، فهما ممن يدخلان في اختياره ، ولكن الذي صح من شعرهما عند الرواة المدققين قليل ، ومع هذا القليل قصائد كثيرة غثة يرويها غير أصحاب العلم ، ومن ثم فالاحتمالان هما : إما أن لا يكون لهما غير هذه القصائد القليلة ، فهما اذن من الذين لم يكن الشعر ميدانهما ، وان جوّدا فيما قالا ، فهي جودة شاعرية محدودة لا تستحق هذه الشهرة ، فيما يرى . أما الاحتمال الآخر فهو ان يكون كل هذا المروي لهما ، ومن ثم تتحقق كثرة مهجنة بين الارتفاع والتهافت ، وهذا بدوره يخل بمكانتهما ، ولا يفسر للراوي سر هذه الشهرة التي تقوم على مثل هذا الشعر[١٩] .

اذن ، لا يبقى الا التفسير الذي يسوقه ابن سلام والذي يسلم فيه ان شهرتهما ومكانتهما حقيقية ، وان القصائد الصحيحة القليلة الباقية دالة على هذه الشاعرية ومفسّرة للشهرة ، وأن ضياع شعرهما مؤكد بحكم الظروف التاريخية التي ساق هذا المثال للتدليل عليها ، أما الغث المضاف اليها فمفسر عنده بأنها أقدم الفحول فلما قل كلامهما حمل عليهما الكثير . . . وبهذه المقدمة يبدأ ابن سلام بكتابة تاريخه الخاص للشعر العربي ، وهي كتابة حذرة معتمدة على التدقيق والحرص ، مسقطا مرويات كثيرة ، مقدما البديل الذي يرتضيه نموذجا يبرز من بين الغموض والاضطراب والضياع .

(٩)

إن التاريخ البديل يقوم على الاسس التي ركن اليها في مناقشاته الكثيرة ، وهو من جهة أخرى ينطلق من منطق التطور الذي يبدأ من البسيط الى المركب ، وقد راعى هذا في حديثه كله ، وفي استعراضه لتاريخ اللغة

---

(١٩) في حديثه عن هذين الشاعرين في غير هذا الموضع يذكرهما على النحو التالي .
طرفة : يعده من شعراء ربيعة في الجاهلية (٤٠) ، وانه كان معاصرا لكل من عبيد وعمرو بن قميئة والمتلمس (٤١) . وفي ترجمته يذكر انه أشعر الناس واحدة وهي قوله :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ... وقفت بها أبكي وأبكي الى الغد

وله اخرى مثلها هي :

أصحوت اليوم أم شاقتك هر ... ومن الحب جنون مستعر

ومن بعد له قصائد حسان جياد . وهذه ملاحظة مهمة .
أما عبيد بن الأبرص فيقول عنه : انه قديم ، عظيم الذكر عظيم الشهرة ، وشعره مضطرب ذاهب ، لا أعرف إلا قوله .

أقفر من أهله ملحوب ... فالقطبيات فالذنوب

ولا أدري ما بعد ذلك . ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

العربية المفترض ، وكذلك علمها الذي تابع تطوراته من قبل ، ولذلك نجده يقف فاصلا مفصلا في أمرين هما : الشعر والقصيدة .

الأول يمثل الخلية الأولى للعمل الفني ، فالليل الشعري في الفطرة الأولى هو الاحساس الأول الذي يتشكل في النفس البشرية ثم ينبثق في أبسط صورة معبرة عما يريده القائل ، ولما كانت أية بداية تحمل بساطتها معها ، فليس من المفترض أن يخرج الشعر عن هذا الحد ، لذلك يبدأ حديثه عن تاريخ الشعر بتقرير حقيقة أساسية هي انه « لم يكن لأوائل الشعر الا الأبيات يقولها الرجل في حاجته . . ص ٢٦ » . والمنطق العلمي لا يجافي هذه الحقيقة المقررة التي لا يكابر حولها أي مكابر ، فالشعر ـ كغيره ـ لا يولد كاملا أو ناضجا ، ففكرة التطور والنمو والانتقال من البسيط الى الأكثر تعقيدا حتى يستوي في صور شتى فكرة مقبولة[٢٠] .

هذا هو الافتراض العقلي الذي يحاول أن يعززه بالشقّ الثاني من أحاديثه وبالمرويات التي يطمئن إلى صحتها والتي يأخذها عن رواته الذين لا يشك بصدقهم ، وهكذا يبدأ رسم تاريخه الجديد بقوله : « فمن الشعر الصحيح قول العنبر بن تميم . . ص ٢٦ » . . وهذا التحديد لا يأتي على اطلاقه ، فهو يرجح ما يراه مع الاشارة الى الروايات الأخرى ، ومن ثم يثبت هذه الأبيات . . يقول إن العنبر « جاور بني بهراء فرابه ريب ، فقال :

قَدْ رَابَني مِن دَلْوِيَ اضْطِرَابُهَا
والنَّأْيُ في بَهْرَاءَ واغْتِرَابُهَا
إن لا تَجِيء مَلأَى يَجِئْ قُرابُها

وهناك رواية أخرى تقول إنه من بهراء وليس مجاوراً لهم ، وابن سلام يختار الرأي الأخير وهو اختيار منطقي ، وقد يكون محقاً خاصة إذا نظرنا الى طبيعة البيت نجدها أقرب إلى ما يذهب اليه ، فهي تنقل إلينا ريبة واحساس الوافد الغريب ، حينما يحس بهذه الغربة فقائلها يحمل في داخله دونية الغربة عن أهله ، ومن ثم يأتي تأكيد ابن سلام على روايته أو اختياره الذي يتعزز بتفصيل للخبر نفسه في كتاب الكامل للمبرد[٢١] .

ويتابع هذه الأوليات محاولاً أن يلتمس حولها تاريخاً أو يتبنى سبباً مرافقاً لها ما دامت أبياتاً شروداً مثل البيت المشهور :

أَوْرَدَهَا سَعْدٌ وسَعْدٌ مُشْتَمِلْ
مَا هَكَذَا تُورَدُ يَا سَعْدُ الإِبِلْ

وهذه أبيات منفردة لا يرد معها ما يكملها ولكننا نجده بعد ذلك يتصاعد باستشهاداته وكأنه يوحي لنا بفكرة التطور الفني ، فالأبيات التالية والتي تروى لدويد بن زيد ، والذين اعقبوه ، نجد فيها شيئاً من التوسع فقد روى له مقطعين ومعهما مثال نثري .

وأبيات دُويد لا تقدّم مناسبة معينة ، أو لحظة توتر نفسي محدود ، ولكنها تجسيد للحظة شعور إنسانية أبدية ، وهي نغمة أو موقف يمثل وعياً إنسانياً بمحدودية

---

(٢٠) نبه المحقق محمود شاكر الى استيفاء هذا الخبر في كتاب الكامل للمبرد ، وتقول الرواية ان عمرو بن الاهتم قد تزوج ام خارجة البجلية ، وكان مزواجا ، ونقلها الى بلده وكان معها ابنها العنبر . وأولدها عمرو بن الاهتم أبناء آخرين . وخرجوا يوما يستقون فقل عليهم الماء ، فانزلوا مالكاً من بني تميم ، فجعل المانح يملأ الدلو للأخوة التميميين ، واذا وردت دلو العنبر تركها تضطرب ٢٠/ ٦١ ـ ٦٣ .

(٢١) ـ يقول د . حسن عبد الله شرف إن هذه النماذج لأعمال شعرية ، وأشكال من المحاولات التعبيرية المتواضعة والتي سبقت عصر ولادة القصيدة العربية والتي شكلت جهد تجريب واجتهاد وانضاج لأشكال تعبيرية بدائية أخذت تمرّ خطوة خطوة فتتنامى شيئا فشيئا للتكامل . . ص ١٠٦ ، مرجع سابق

الحياة ، ويثير تساؤلات قائمة ومستمرة ، وسنجد نموذجها المتطور عند طرفة فيما بعد ، فهذه اللحظة ضاربة جذورها في النفس البشرية ، فنحن أمام نموذج من نماذج بواعث قول الشعر الأولي المرتبطة برغبة الحياة إزاء الموت ، وفنائها السريع إزاء بقائه الذي يمثل مأساتها ، اذن نحن أمام قيمة فنية عميقة ومتكررة وغير قابلة للنضوب :

اليومَ يُبْنَى لِدُوَيْدٍ بيتُهْ
لَوْ كانَ للدهرِ بِلىً أبْلَيْتُهْ
أوْ كانَ قِرْني واحدا كفيتُهْ
يا رُبَّ نَهْبٍ صالحٍ حَوَيْتُهْ
ورُبَّ غَيْلٍ حَسَنٍ لَوَيْتُهْ
ومِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهْ

وتعزف الأبيات الأخرى على النغمة نفسها ، وهكذا يتضح لنا الأساس التاريخي لرواية الشعر ، فنحن في مرحلة الخروج من بيت شعري يقال إلى مستوى الشاعر المعين الذي يحاول أن يرصد ما حوله شعرا ، أو على الأقل يدخل مرحلة التأمل الأرحب . وهذا التأمل لصيق بالفن عموماً ، لذا يبرز معه نص من فن النثر المتمثل في جزء من وصيته ، والتي تقدم لنا الوجه نفسه . فنحن أمام نغمة جارفة إزاء الدنيا وهي ليست نغمة فرد بقدر ما هي تعبير عن موقف فني . وهكذا جمع في دويد بدايات الشعر وأوليات النثر ، وأوضح أن هذا الجيل يجمع بين الفنين ، فكل من دويد والمستوغر كانا يقولان النثر في صورة الوصايا[٣٢] .

واضحة - اذن - حركة البناء المتصاعد والاستشهاد المتكامل عند ابن سلام ، والمتابعة التي تكشف المراحل المتجاوزة للبيت والبيتين إلى المقطعة او إلى الأبيات التي تشارف القصيدة ، مع ملاحظة الحيرة والعجز إزاء بعض الأسماء التي لم يستطع أن يدل عليها بشيء مثل وقفته عند ابن حزام المشهور ، ولعله رأى لديه شيئا او أصلا لفن استكمله امرؤ القيس فهذه حلقة متطورة عما سبق ولكن الشواهد تساقطت من بين الأيادي .

- ١٠ -

وتأتي المرحلة التالية والمتمثلة باستواء أو تبلور مفهوم القصيدة والخروج من الأبيات التي يقولها الرجل بين يدي حاجته سواء ضاقت هذه او اتسعت ، ليصل الى الشاعر الذي يقيم بناء شعريا يتجاوز أو يطور فيه الوحدة الأولى إلى النموذج الأرفع ، وواضح أن ابن سلام رغم استشهاده بنماذج تجاوزت البيت والبيتين الى المقطعة ، فانه لم يكن يرى أن هذا التجاوز الكمي يمثل تغيرا نوعيا في البناء، كما حدث في القصيدة التي استوت على أيدي الشعراء الكبار فيما بعد .

وهذا الادراك يمكن استنباطه من عبارته التي توحي أحيانا بالتعارض وهو يتحدث عن هذا الموضوع حين يضع المهلهل بين المرحلتين ، أي الحلقة الفاصلة بين البيت والمقطعة حتى مرحلة القصيدة ، فيسوق الرأي مؤكدا على ما يلي :

١ - ان المهلهل بن ربيعة كان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع .

٢ - انما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب ، وهو اضطرابه واختلافه .

(٣٢) انظر ايضا امالي الشريف المرتضى : ١/ ٢٣٦ - ٢٣٧ .

٣ ـ انه كان يدعي في شعره ، ويتكثر في قوله بأكثر من فعله .

هذا هي العناصر الثلاثة الأساسية التي تعرف المهلهل وتقدم صورته بتناقض ظاهر يحتاج منا إلى تبان وبيان . .

ثمة حقيقة أساسية لا بد من التاكيد عليها ابتداء ، إذ أنها تمثل القضية الرئيسية في هذا الموضوع ، وهي الخروج البين من شعر التعبير العام الى شعر الشاعر ، أي إلى مفهوم الشعر من حيث هو فن قائم مستقل له محتفوه بل ومحترفوه فالمهلهل يدخل اذن في حيز جديد ، ويقف على بوابة عصر قادم ، فإذا وضحت هذه يكون التعارض ـ إن وجد ـ شكليا ومتلائما مع البدايات الأولى ، ومن ثم تكون ثلاثة العناصر بعضها يؤكد البعض الآخر على النحو التالي :ـ

الأول يؤكد خروج الابيات على يديه من المقطوعة الى القصيدة ، فقد تجاوز ذكر المعاني العابرة الى الحديث عن الوقائع ، وهذا يمثل خروجا من التعبير عن الخبرة الشخصية فقط ويدخل في مدار الشاعرية ، أي من ذات شاعرة مؤقتة ومعبرة عن لحظة فردية أو جمعية عامة الى مرحلة بروز معنى الشاعرية ، وهذا البروز يترتب عليه تبعات جديدة ، تتمثل بعنصرين رئيسين :

أ ـ تطوير الشكل والمقدرة الفنية .

ب ـ اتساع مدى المنظور عنده ، وهذه تتضح في المقارنة بينه ومن سبقه ـ كما رواها ابن سلام ـ والتي كانت تنحصر ، كما بينا من قبل ، في خبرة شخصية معينة هي في مجملها وصايا تحمل لحظات يتيمة كما في الأبيات الاولى ، فهي ـ اذن ـ خبرة أكثر من كونها تجربة شعرية ، فكلهم يتحدث من منظور محدد ، ويتوجه بالحديث الى أبنائه ، فدويد مثلا تأتي مقولته حين حضره

الموت وكذلك وصيته ، ومثله أعصر بن سعد الذي سجل « كر الليالي واختلاف الأعصر » ، وسأم الثالث ـ المستوغر ـ من طول الحياة وانه لم يبق مثل الذي فات ، « يوم يكر وليلة تحدونا » ، وينشد عبدالله بن ميمون المري على منوالهم قائلا :ـ

اذا ما المرءُ صَمَّ فلَمْ يُناجى
وأوْدَى سَمْعُهُ الا نِدَايا
ولاعَبَ بالعَشيِّ بَنيهِ
كفِعْلِ الهِرِّ يَحْتَرِش العَظَايا
يُلاعِبُهُمْ ، وَوَدُّوا لو سَقَوهُ
من الذِّيفانِ مترعةً مَلاَيا
فلا ذاقَ النَّعيمَ ولا شراباً
ولا يُسْقى من المرضِ الشِّفَايا

هذه الأمثلة يصدق عليها مفهوم الأوليات التي كانت صورتها واضحة في ذهن ابن سلام . وعندما خطا الشعر خطواته التالية كان يمثل امتدادا موازيا للحياة كلها أكثر من كونه لقطة اختتام الخبرة تسجل شعرا ، وهذه الموازاة تستدعي وجود الشاعر الذي غلبت عليه صفة الشعر هذه ، وهذا بدوره يستدعي أن يحمل تغييرا جوهريا يدخل على النظام نفسه ، أي للخروج إلى القصيدة ، ومن القطعة والمقطعتين الى القصائد المتعددة المتنوعة ، ونظرة سريعة لشعر المهلهل أو ما بقي منه قد تهدينا إلى استيفاء هذا المعنى . . إن خروج الشعر هنا الى هذه المرحلة يتركز في الكلمتين الدالتين قصدّ وذكر الوقائع ، فنحن نشعر هنا بالتلازم بين تطوير الشكل واتّساع مدى المعنى والمتمثل بهذا التعدد والخروج عن إطار الملموس الى المتخيل كما سيتضح من الاشارة التي سنتحدث عنها بعد قليل .

ويمثل العنصر الثاني ، وقفة اخرى متصلة بما سبقها ولا تعني خروجا عن السياق العام ، وهذه مقولة مهمة

من مقولات الشعر ، التقطها ابن سلام وفسرها تفسيرا يحتاج الى أن يسلك ضمن خطه المتصل . . .

من المسلم به أن المهلهل بن ربيعة كان اسمه عديا ثم غلبت صفته الشعرية (المهلهل) على اسمه ، وهذا وارد في التسميات (- المرقش - المثقف) فالشاعر المختص يكتسب من شعره وصفا يكون لصيقا به ، سواء أجرى هذا الوصف على لسانه ام جاء من غيره ، (فالمهلهل) صفة اكتسبها عدي من طبيعة جهده الفني ، وتبقى بعد ذلك التفسيرات التي اطردت بعد ذلك عند المؤلفين . سنلاحظ اربعة محاور أساسية يدور حولها اللفظ هي :-

١ - الاضطراب والاختلاف :-

● قال ابن سلام : سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب ، وهو اضطرابه واختلافه . .

● قال صاحب معجم مقاييس اللغة . ويقولون : ثوبٌ هَلْهَلٌ : سخيف النسج ، كأنه في رقته الهلال ، وشِعرٌ هلهلٌ : رقيق ، وسمي آمرؤ القيس بن ربيعة مهلهلا لانه أولُ من رقق الشعر[٢٣] .

● قال صاحب اللسان : « . . . هلهل النَّساج الثوبَ اذا أرقّ نسجه وخفَّفه . والهَلْهَلَةُ سُخْف النسج ، وقال ابن الأعرابي : هَلَّله بالنسج خاصة ، وثوب هلهل رديء النسج وفيه من اللغات جميع ما تقدم في الرقيق ، قال النابغة : [٢٤]

اتاك بقولٍ هَلْهَلِ النَّسجِ كاذبٍ
ولم يأتِ بالحقّ الذي هو ناصعُ

. . . والمهلهلة من الدروع أردؤها نسجا . . . . ، يقال ثوب مُلهله ومهلهل ومنه وانشد .

ومُذْ قُضِيٌ وأبناؤهُ
عليك الظِّلالَ فما هَلْهَلُوا

وشعر هلهل رقيق ومهلهل اسم شاعر سمي بذلك لرداءة شعره وقيل لأنه أول من أرق الشعر وهو امرؤ القيس . الخ

ويقال هلهل فلان شعره إذا لم ينقحه وأرسله كما حضر ولذلك سمي الشاعر مهلهلا .

٢ - ان تسميته بالمهلهل جاءت لقوله :

لما توغّر في الغبار هجينُهم
هَلْهَلْتُ أثأرُ جابراً أو صنبلا

وهو قول رواه صاحب الأمالي منحدرا عن ابن بكر وريد وابي الحسن الاخفش[٢٥]

٣ - تسمية المهلهل آتية من أنه « . . سمي مهلهلا ، لأنه هلهل الشعر يعني : سلسل بناءه ، كما يقال : ثوب مهلهل ، اذا كان خفيفا[٢٦]

٤ - يقول صاحب الامالي[٢٧] : وقرأت على أحمد عبد أبيه : إنما سمي مهلهلا لانه اول من أرق المراثي ، واسمه عدي ، وفي ذلك يقول :

---

(٢٣) ٦/ ١٢
(٢٤) وانظر كذلك شرح ابن السكيت لديوان النابغة وفيه الروايات : ٤٨ - ٤٩
(٢٥) الامالي : ٢/ ١٢٦
(٢٦) الثقائض : ٩٠٥
(٢٧) الامالي : ٢/ ١٢٦

رفعت رأسها اليَّ وقالت
يا عديا قد وقتك الأواقي
اليتنتا بذي حسم أنيري
إذا انت القضيت فلا تحوري

ويروي صاحب اللسان :. وقال شمر في كتابه السّلاح : المهلهلة من الدروع ، قال بعضهم الحسنة النسج ليست بصفيقة ، قال : ويقال هي الواسعة الحلق . قال ابن الأعرابي : ثوب هله النسج أي رقيق ليس بكثيف ، ويقال هلهلت الطحين أي تخله بشيء سخيف أنشدد لاميه :

كما تذري المهلهلة الطّحينا

واضح أن ثمة اتفاقا على التسمية واختلافا في التفسير ، وان ابن سلام يكاد يتفق في صدر كلامه مع قول وفي الشق الثاني مع القول الآخر . فالقول بانه قصد القصائد وذكر الوقائع يتلامس مع الذين أشاروا إلى أن هلهلة الشعر تعني تسلسل البناء وان لم يتطابق معها ، فالتحول الى صنع القصيدة ، يعني ضمنا تطورا في البناء الفني ، ولكن التفسير الذى أضافه بعد ذلك حدد أحد المعاني المفترضة ، ولكن هذه التطورات الاربعة تؤكد على شيء واحد هو أنه يقف على مرحلة جديدة ، وهذه المرحلة تفترض الدخول في الجديد ومن ثم فالبداية الصعبة ستؤدي حتما إلى نوع من الاضطراب لحين الأنتقال في الفن من مرحلة الى أخرى فإن مناطق المفاصل الانتقالية تقف على أرض لم تستو بعد ، ومن ثم فان الاضطراب وارد .

وقد يكون هذا التفسير منحدرا من تقصيده للقصائد وذكر الوقائع ، وهذا يعني أن ثمة تركيبا جديدا في القصيدة الواحدة ، وهو ما تثبت بعد ذلك حيث استقرت صنعة التعدد ، أي تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة ، فكان هذا التجاور موحيا بالاضطراب الذي ساقه ابن سلام نوعا من التاريخ للمعنى المرتبط بالاسم .

ولا تنفذ الصفة الثالثة أو العنصر الثالث من المحور الذي دار حوله حديثنا السابق ، فالقول أو الزعم بأنه كان يدعي في شعره ، ويتكثر في قوله بأكثر من فعله ، حكم إن كان قد سبق في مجال الذم ، أو يشتم منه هذا ، فإننا نفهمه فهما مغايرا لما ذهبوا اليه ، الادعاء هنا يساوي الخروج او تجاوز الذات ، والتكثر انما يمثل الدخول في الخيال الشعرى او التخيل الذي أوّلاً لم يعد مرتبطا بالتجربة الشخصية ، وايضا بتجاوز الملموس الى التصور ، وإذا كان الادعاء مثلما ذكروا في سياقهم لقوله :

فلولا الريح اسمع اهل حجر
صليل البيض تقرع بالذكور[٢٨]

فهذا فهم يخالف مفهومنا للخيال ، فالمهلهل انما يطلق طاقته الشعرية التي استطاعت أن تصنع منعطفا مهما في الشعر .

ومن ثم نجد ان هذه الجوانب الثلاثة تتآزر لتقدم لنا سياقا واحدا لمعنى - بل انها ، على فرضية تناقضها - تعطي لنا مشروعية اعتبارها نقلة حقيقية تؤكد تسلسل العمود التاريخي الذي أنشأه ابن سلام لتطور القصيدة العربية .

●●●

(٢٨) انظر الوشيح : ١٠٦ - ١١٣ ، ونقد الشعر : ص٦٢ - ٢٤٣ ، وقد عرض قدامة هذا البيت حين مناقشة اصحاب مذهبي الغلو وأصحاب الاقتصار على الحد الاوسط .

- ١١ -

ويكتمل الخط التاريخي عنده بالخروج من حيز الأشخاص الى محور المراكز الأدبية ، بحيث ينشط الابداع الفني نتيجة لظروف ثقافية واجتماعية معينة ، وطبيعة التطور تفرض هذا ، ومن ثم فان محاولة ابن سلام في تقديمه للتاريخ الجديد ومتابعته للحركة الشعرية مثلت رصدا لمراكز الاشعاع ومراحل تطور الفن ، وهذا يمثل تنبيها ذكيا ، ومن الطبيعي أن يكون المهلهل هو رأس المركز الأول ـ ربيعة ـ ويقف معه المرقشان وسعد بن مالك وطرفه وعمرو بن قميئة والحارث بن حلزة والمتلمس والأعشى والمسيب بن علس . والمركز الثاني نشأ مع تحول الشعر الى قيس حيث تكون البداية بالنابغة والانتهاء بالشاعر خداش بن زهير ، ثم يأتي المركز الثالث والأخير حيث ينتقل الشعر الى تميم[29] وهذا كانت طبقة الاسلاميين يتصدرها كل من جرير والفرزدق .

●●●

وعند هذه النقطة ينتهي دور المؤرخ ليبدأ دور المؤرخ الناقد ، ليقوم هذا التاريخ على أساس من العلم الدقيق والاستقرار المستقصي ويستند الى المنطق العقلي الذي لا يكتفي بالانسياق وراء الاخبار والنصوص ولكنه يسعى الى تصنيفها وفحصها وتنزيلها منازلها ، ومع هذا كله فاننا نجده يحاول أن يختم هذا الخط التاريخي بالاشارة الى خصائص عامه تنظم خط الشعر ، وبلفظ آخر يقدم رصده التاريخي من وجهة نظر فنية ، وقد اكتفى بإشارة عامة غير مكتملة ، فالشعراء عنده يختلفون في نزعاتهم الفنية فمنهم من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ، ولا يستهر بالفواحش ، ولايتهكم في الهجاء ، ونقيضه الثاني هو ذلك (من كان ينعى على نفسه ويتعهر . .)

وهذه اشارة عامة أو لمحة سريعة ، وهي وان كانت كافية في مجال العرض التاريخي ، فإنها من جهة اخرى كانت تحتاج الى عرض متوازن فليس هناك من مبرر يجعله يكتفي بالقليل بالنسبة للمتألهين مكتفيا بالتوسع بالنسبة للحسيين ، فالتأله فيه معنى التنسك ، ويرتبط به أيضا التعفف الذي هو نتيجة لسلوك اجتماعي كما يتضح عند زهير وغيره بالنسبة لأهل الجاهلية . وهذا الاقتضاب قابله توسع في الاستشهاد بالجانب الآخر المتمثل بامرىء القيس وأضرابه .

أما في الاسلام فان النزعتين تتخذان محورا جديدا فالتأله أصبح مرتبطا بالميل الديني الذي تبلور وتحدد بعد الاسلام ، فبرز الغزل العفيف واستمد شيئا من قوته من النزعة الدينية الاسلامية ، ولكننا نجده ايضا انساق مع الحسيين من أمثال الفرزدق المستهر بالفواحش وحدة الهجاء ، ولكن العجب أيضا يزداد عند استشهاده بجرير ، فهو حينئذ وضعنا أمام حيرة بين معنيين أولهما أن جريرا ـ وان لم يكن متعهرا كالفرزدق ، فانه يملك الصفة الاخرى وهي التهكم في الهجاء ، لذلك قال : وكان جرير مع إفراطه في الهجاء يعف عن ذكر النساء .

ونستطيع القول إن الفرزدق والأعشى قد اجتمعت فيهما الصفتان : الهجاء المر واستهار الفواحش ، بينما

(٢٩) يسجل صاحب كتاب « النقد في العصر الوسيط . . » ملاحظة ذكية حين يقول : « إن ابن سلام في حديثه عن رحلة الشعر في القبائل العربية ذكر ان امرأ القيس ، وطرفه وعبيد ، وعمرو بن قميئة ، والمتلمس كانوا جيل شعراء القصائد الأول ، بعد مهلهل ، وكانوا في عصر واحد .
فيكون ابن سلام اول من فطن الى المعاصرة في التاريخ الادبي عند العرب ، وصاحب الريادة في تحديد العصر الواحد . وعلى هدى نهجه هذا درج المؤرخون اللاحقون . فيعد ابن سلام اصبح ربط الشعر بالزمن والمعاصرة احد اهم المبادىء الاساسية في عملية التاريخ الادبي ولاكتشافه هذه المنهجية ، التي لم تعرف احدا سبقه اليها ، اثره الكبير في مجال دراسة الأدب وتاريخه . . » . . ص ١٠٧

اختص امرؤ القيس او برز في جانب واحد فقط . واضح اذن ان شواهده كلها تقدم جانبا واحدا ، هو التهتك ومحوره الجنسي ، بينما اهمل الجوانب الاخرى ، ولاتملك تفسيرا لهذا وخاصة أن ابن سلام كان يمتاز بالدقة والاستقصاء في كتابه ومقدمته .

ومهما يكن من اضطراب فان ابن سلام قد وصل الى غايته التي سعى اليها ورسم لمن حوله الخطوط الدقيقة لكتابة تاريخ الادب مبتدئا من تحديد معنى الشاعرية والناقد عنده ، محددا الارتباط الحيوي بين اللغة والأدب ، ومنه الى تاريخ الأدب وخصائص او اتجاهات الادب ، حيث وصل الى آخر محور من محاور فكرته ، وفرغ من اقامة البناء الذي يتصوره لكيفية كتابة تاريخ الأدب والأدباء على أسس علمية سليمة .

●●●

- ١٢ -

وتبقى بقية يطرحها مناط الاهتمام الأساسي لهذه الدراسة ، التي حاولت أن تنفي تصورا نفترض أنه كان قائما في الأذهان وهو : أن ابن سلام كان في مقدمته مستطردا ، بمفهوم يقوم أساسا على الخروج من موضوع الى آخر لادنى مشابهة أو لعلة ، وهذا هو ما اجد ان دفعه بعيدا عن ابن سلام هو الواجب الاول لمن ربطت المعاشرة بينه وهذا الكتاب المتميز ، فالنظرة تلمس تلك الأنسجة الرابطة بين الموضوع ولاحقه وسابقه والفقرات اخذت - كما اعتدنا القول - برقاب بعضها ، وان كان لنا ان نتوقف عند فقرات نرى ان مكانها في غير الموضوع الذي استقرت فيه ، ولنضرب مثلا بالفقرات من ٤٩ الى ٥٤ والمستقرة في الصفحات ٤٦ الى ٤٩ ، فهذه متصلة بموضوع فساد الشعر ، وفن التأليف عند ابن سلام يستدعي أن تكون في مكانها الذي هو لها ، حين الحديث عن مكانة الشعر عند العرب ، ومن ثم فان تقسيم هذا الموضوع وتفرقته في ثلاثة مواضع : أول المقدمة ووسطها وربعها الأخير ، مع أن هذه كلها تعالج موضوعا او قضية واحدة ، يمثل اضطرابا في التأليف وليس استطرادا مقصودا كما يحدث عند الجاحظ وغيره ، واذا جاز في حشو بعض التراجم فانه غير مقبول في مثل هذه المقدمة ، ومن ثم علينا أن نفترض أن هذا الاضطراب مرده الى أن ابن سلام لم يستطع اعادة النظر في كتابه ، كما يحدث عادة لبعض المؤلفين ، فهذا أقرب من الاتكاء على المقولة المشهورة التي ترد ذلك الى عبث الرواية او النسخ . .

ولكن لنا ، انطلاقا من تقديرنا للبناء المحكم لهذه المقدمة ، ان نتلمس اهمية هذه النصوص في موقعها الذي وضعها فيه ابن سلام ، وهذا ممكن من خلال استفادتنا للعناصر التي قامت عليها المقدمة مرتبة ، حينئذ قد نلمس الاتصال والتكامل المفترض انه قائم في هذه المقدمة ، وهذه خطوط وعناصر المقدمة مرتبة مرقمة :-

١ - اساس تأليف الكتاب (الفقرة ١)

٢ - دراسة توثيق الشعر وارتباط هذا بالعلم والثقافة (الفقرات ٣ - ٦)

٣ - نموذج لفساد الشعر ورواية غير أهله له (٦ - ٧)

٤ - تاريخ اللغة (الفقرات ٨ - ١٣)

٥ - علم اللغة العربية (١٤ - ٣٠)

٦ - تقدمة للحديث عند الشعراء في الجاهلية والاسلام (٣١)

٧ - مكانة الشعر في الجاهلية والظروف التاريخيه التي أثرت في هذه المكانة (٣٢ - ٣٤)

٨ ـ تاريخ الأدب من بدايته الى مرحلة النضج الاولى (٣٥ ـ ٤٥)

٩ ـ اشارة الى بعض الاتجاهات الشعرية (٤٦ ـ ٤٨)

واضح من النظرة الاولى على هذا التحديد للعناصر ان المقدمة من اول كلماتها حتى نهاية الفقرة ٤٨ والتي تنتظمها الصفحات من ٣ الى ٤٦ (ط شاكر) تكاد تكون متصلة اتصالا منطقيا معقولا والترابط بين هذه الفقرات قائم يمكن تلمس معقوليته ، ومن ثم فالمقدمة في هذا القسم الكبير منها مستوفية ومتكاملة ، وبضم الفقرة (٥٥) والتي تمثل آخر سطور المقدمة تكون هذه قد تمت .

ويبقى لدينا الفقرات ٤٩ ـ ٥٤ ، والمستقرة في الصفحات مابين ٤٦ ـ ٤٩ ، وهذه الصفحات الاربع ، لاتمثل خروجا عن الموضوع المطروح والمناقش فهي داخلة دخولا أساسيا ، ومن ثم ففكرة الاستطراد العام غير واردة ، ولكن الحديث ينصب على استحسان موقع آخر لها ، فمكانها الطبيعي اما أن يكون بعد الفقره ٣٤ أو أن الفقرات ٣١ ـ ٣٤ تضم الى هذه في موقعها فتضم الاطراف المتشابهة في موقع واحد .

وعلى كل الاحوال فان الافتراضات ممكنة ، ولكن قبول نسخة الكتاب كما وصلت الينا ، وتوجيه النص الى موقعه والاشارة الى موضوعه مفيد ، وان هذا لم يخل بالأساس الفكري الذي اقام ابن سلام كتابه عليه ، فهذه الفقرات تضيف بعدا جديدا للموضوع وهي مادة اصيلة افاد منها كل من تطرق الى الموضوع المثار فيها ، وهي اضافة تقدم اسبابا علمية للفساد الذي تسلل لرواية الشعر ، تمثلت في عودة العرب الى رواية الشعر ومالها من تسجيل لأيامها ومآثرها ، وهنا تتضافر عناصر الفساد التي تضاف الى ماسبق حين ضرب مثلا عليه عند الحديث عن رواة الشعر من غير ذوي العلم مثل ابي اسحق ، أما في هذا الموقع فيستوفي أسباب هذا الفساد المتمثل فيما يلي :ـ

١ ـ قلة الشعر المروي في مقابل كثرته المفترضة ، وهذا فتح باب الافتعال والميل الى الاستكثار .

٢ ـ قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ، فولد هذا ايضا ميلا نحو الحاق وقائع واشعار لهم .

وهذان جانبان اجتماعيان مرتبطان بوجدان القبيلة التي تريد أن تثبت اقدميتها .

وهناك جانب حرفي متعلق بالرواة المحترفين حينما تحول الشعر الى صناعة يتكسب منها ، وحاول هؤلاء أن يفتحوا باب الزيادة . وان تحرز بتأكيد على أن الامر لايشكل على العلماء الذين وضع فيهم ثقته . ويستكمل عرضه هذا بالامثلة ، فقدم مثالين أولهما دال على الشق الاول الخاص بالقبيلة والثاني يكشف صناع الادب .

ان توقفه عند هذين لم يكن اعتباطا فهما في محل الخطورة بمكان فقد عدهما في أول كتابه انهما مصدرا روايته ، ولهذا ، وخشية التوهم او الذهاب الى أن الامر مطلق وغير مقيد ، اهتم بهذا البيان ، والبادية مصدر الشعر ونبعه الأساس ، ولكن مظنة التسلل الى هذا المصدر الموثوق قائمة فكان لابد من التحذير ، وكان ايراد قصة ابن متمم هي تحذيره الواضح . وخطورة هذا ـ بتعبيره ـ انه قد يشكل بعض الاشكال ، لان

وسيلة العلماء في المعرفة وفحص الشعر قد لاتنجح في التمييز ، فابن البادية لن يخطىء في اللغة او في المواضع او الوقائع الى آخر هذه القرائن التي تكون عادة وسيلة من وسائل الكشف التاريخي واللغوي ، ومن ثم يوهم شكلها الخارجي المطابق للواقع بصحتها .

ومع هذا كله فان ابا عبيده والعطاردي استطاعا أن يوقفا ابن متمم عن خداعها وذلك لاعتمادهما على الجانب الفني مع العناصر الخارجية ، وهذا تأكيد لثقته بهما وانه حتى هذا النوع لايشكل على أهل العلم وان عضلهم .

* * *

المراجع

١ ـ ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . . قرأه وشرحه محمود شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ١٩٧٤م
٢ ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء . . تحقيق احمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٦٦م
٣ ـ احمد الحوفي : ابو حيان التوحيدي ـ نهضة مصر ـ ط ٢ ـ القاهرة ١٩٦٤م
٤ ـ احمد معوض : اضواء على شبنهاور ـ الدار العربية لنشر الثقافة العالمية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠م
٥ ـ ابن السكيت : ديوان النابغة الذبياني ـ تحقيق شكري فيصل ـ دار الفكر ـ بيروت سنة ١٩٦٨م
٦ ـ الحافظ أحمد الخطيب البغدادي : ـ تاريخ بغداد ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت
٧ ـ اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة د . محمد ابراهيم الشوش ـ بيروت ـ ١٩٦١م
٨ ـ الشريف المرتضى : امالي الشريف المرتضى : تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ١٩٦٧م
٩ ـ ابو عبدالله المرزباني : الموشح ـ تحقيق : علي محمد البجاوي ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٥م
١٠ ـ د . داود سلوم : مقالات في تاريخ النقد العربي ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ ١٩٨١م
١١ ـ شفيق مقار : فن الأدب : مختارات شوبنهاور : اعداد : يلي سونكر ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٦م
١٢ ـ ابو عبيدة : النقائض ـ تحقيق : بيفن ـ ليدن ١٩٠٥م (مصور)
١٣ ـ د . حسن عبدالله شرف : النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام ـ دار الحداثة بيروت ١٩٨٤م
١٤ ـ طه احمد ابراهيم : ـ تاريخ النقد الادبي عند العرب ـ دار الحكمة ـ بيروت
١٥ ـ ابو علي القالي : ـ الامالي ـ نشرة اسماعيل بن يوسف دياب ـ ط ٣ ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة : ١٩٥٣م
١٦ ـ احسان عباس : ـ تاريخ النقد عند العرب ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ١٩٧١م
١٧ ـ قدامة بن جعفر : ـ نقد الشعر ـ تحقيق : كمال مصطفى ـ مكتبة الخانجي ـ مصر ـ ١٩٦٣م
١٨ ـ ابو عبدالله محمد الذهبي : ميزان الاعتدال ـ تحقيق : علي محمد البجاوي ـ دار المعرفة
١٩ ـ د . محمد حسن عبدالله : مقدمة في النقد الأدبي ـ دار البحوث العلمية ـ الكويت ١٩٧٥م
٢٠ ـ د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ـ دار نهضة مصر للطباعة والنشر ـ القاهرة
٢١ ـ د . منير سلطان : ابن سلام وطبقات الشعراء ـ منشأة المعارف : الاسكندرية ١٩٧٧م
٢٢ ـ ويل ديورانت : قصة الفلسفة ترجمة : أحمد الشيباني ـ المكتبة الاهلية ـ بيروت ١٩٦٨م
٢٣ ـ هنري توماس : اعلام الفلسفة كيف نفهمهم ـ ترجمة متري أمين ـ القاهرة

* * *

حول القيمة المهيمنة

أنور المرتجي

ان تعريف الادب ليس بالأمر السهل ، فلم توجد لحد الان كتب تقدم التطور الدلالي للكلمة ، حتى بالنسبة للشعب الواحد . « في اللغات الاوروبية فإن اصل الكلمة بدأ مع القرن التاسع عشر » .(١) أما عند العرب القدماء فستجد الحديث النقدي عندهم يتعرض للأجناس « نقد الشعر » مع وجود هيمنة للشعر على حساب السرد (٢) « مما يجعلنا نتساءل مع ليفي بـرول حـول ضعف المخيلة التجريـدية عنـد الشعـوب البدائية » ، « التي لا توجد عندها سوى الكلمات التي تحدد الجنس دون النوع » (٣) .

ان التعاريف التي تقدمها الثقافة العربية والغربية للأدب تعتمد على تعريف وظيفي ، أي ما يقوم به ، وليس اعتماداً على طبيعته الماهية (البنيوية) .

إن التعـريف الـوظيفي هـو تعـريف معيـاري (سوسيولوجي ـ ميتافيزيقي) كما أنه يعتمد على مفهوم الحقيقة والصواب للحكم على صحة الادب مثل « أليس اعذب الشعر اكذبه » بينما يؤكد المناطقة (فريجة : Frege) على أن الادب لا يخضع لتجربة الحقيقة والخطأ .(٤) ان نسبية تعريف ما هو أدبي تعود الى اعتبارات متعددة خارجة عن طبيعة النص الادبي ، لأن إنتاج واستهلاك القيم الفنية هو دائما ـ حسب لوتمان ـ خاصية نسبية ، ففي ألمانيا النازية نجد الاختلاف مع الاتجاه الرسمي دليلا على عدم الاخلاص ، لتعارضه مع الاختيارات الايديولوجية التي كان يتبناها النظام النازي » . (٥)

---

(١) استيجان تدوروب "Les genres du discours" ed. Seuil

(٢) A. Kilito Recit et Mensonge in languages et litterture Publications de la Faculte des Letteres et des Sciences Humaines, Rabat P. 119 Volume 1. 1981.

(٣) المرجع المذكور اعلاه . بنفس الصفحة .

(٤) نفس المرجع ص١٦ .

(٥) Yuri M. Lotman "Estructura del texto Artistico" Ed. ISTMO. Madrid 1978 P. 12.

إن هذه الملاحظة تفسر لنا لماذا ان نصا اسطوريا أو دينيا ، بامكانه في مرحلة معينة أن يصير نصا فنيا ، اي ان يعد كنص رمزي في مراحل تاريخية مختلفة عن مرحلته الأصلية التي انتجته ، فعلى سبيل المثال إن نصا كالانجيل بالنسبة لشخص مسيحي مؤمن ، هو نص ديني يعبر عن الحقيقة الروحية وبالنسبة لدارس غير مؤمن بهذا الكتاب المقدس ، عندما يتعامل معه كنص رمزي تتغير ماهيته . إن الأمثلة عديدة عن نسبية موضوع الأدب ، لقد ذكر خلوفسكي : Chklovski أن عملا أدبيا يمكن أن يعد نثرا بالنسبة لكاتب ، بينما هو نص شعري بالنسبة لكاتب آخر »(٦) . هذه الأسباب تجد دارسة مثل كريستيفا(٧) ، انطلاقا من تمييزها داخل نظرية المعرفة الماركسية ، بين الموضوع الحقيقي ، والموضوع المعرفي ، ترفض استعمال مصطلح الأدب لأنه يرتبحسب رأيها بمجتمع التبادل والاستهلاك ، ولهذا تقترح استبدال هذا المفهوم بمصطلح (الممارسة الدلالية) Fa Pratique Signifiaute نظرا لأن نسبية الأدب تعود في رأيها إلى المرحلة التاريخية المرتبطة بمجتمع معين والايديولوجية السائدة فيه ، ولهذا تجد كريستيفا تتخذ عن سبق إصرار موقفا اتجاه ما يسمى بالأدب ، وتعدّه ممارسة دلالية ، دون أي قيمة معيارية ، ودون تمييز كذلك بين الأدب وغير الأدب ، فهو بالقيمة نفسها بنفس القيمة مع الحكي الصحفي أو الخطاب العلمي أو الاشهار .(٨)

من أجل هذه الاعتبارات الخارجة عن ماهية الأدب ، فإن إعادة البحث في موضوعه أصبح قضية مركزية في النظرية الأدبية ، بغية احكام القيمة والتعاريف المعيارية ، التي سعت المجتمعات عبر التاريخ إلى إلصاقها بالأدب . ويعد الشكلانيون الروس : Les Formalistes Russes من أوائل أصحاب الاتجاهات النظرية الذين اهتموا بتحديد الوظيفة الأدبية ، لقد عرفوا في البداية الفن بصفة عامة ، بالمعادلة التي صارت شهيرة (الفن هو التفكير بالصور(٩)) والتي عدّلها خلوفسكي بقولة « إن الصورة ليست سوى وسيلة واحدة من بين وسائل أخرى من أجل خلق التأثير الفني »(١٠) . إن من أهم المبادىء التي حددها الشكلانيون الروس هو « قانون اقتصاد القوات الحية (١١) L,economie des Forces Vives الذي يعني أن خاصية الأسلوب الفني تكمن في تقديمه أقصى قدر من الأفكار بوساطة كلمات قليلة ، لقد عد خلوفسكي هذا المبدأ كقاعدة كونية من أجل تمييز الأدب عن باقي الممارسات الدلالية الأخرى » إنه نوع من إزالة التعاطف ، والغرابة مع الأشياء ، إنه تجديد لادراكها(١٢) ، هذه المبادىء تدخل في إطار الاتجاه الذي حاولت أن تبحث فيه الشكلية الروسية في تعريفها للأدب ، منطلقة من وظائف اللغة كما حددها بوهلر Bühler والتي قسمها إلى ثلاثة أقسام هي : الوظيفة (التعبيرية ـ النداء ـ التمثيل) ، وهكذا يصير الفن

(٦) Victor Chklovski "sur le théorei de La Prose" ed. L'age D'Homme P. 11

(٧) Julia Kristiva "Probleme de la structuration du texte" in linguistique et litterature" la Nouvelle critique p. 55

(٨) جوليا كريستيفا ، المرجع المذكور ص٥٥

(٩) فيكتور خلوفسكي ، المرجع السابق ص٩ .

(١٠) نفس المرجع ص١٢ .

(١١) نفس المرجع صفحة ١٣ .

(١٢) نفس المرجع ص١٦ .

ليس كلاما عاديا أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي ، و بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا كثافة اللغة الشعرية(١٣) . إن الوظيفة الشعرية ، أو موضوع الأدب حسب رأي جاكبسون ليس هو الأدب ، وإنما الأدبيّة : La Littératite ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »(١٤) إن الوظيفة الأدبية بتعبير أكثر دقة ، هي إسقاط مبدأ التوازي في محور الاختيار على محور الربط(١٥) » . فالتأكيد على استقلالية العمل الأدبي ، وجعل النقد الأدبي يقتصر على التحليل الداخلي المتوجه إلى الأدبية هو إقصاء لكل نزعة نفسية أو سوسيولوجية .

إنّ جاكبسون الذي يعد من أهم دعاة التراث الشكلاني الروسي في أوروبا الغربية ، صاغ مبدأ الأدبية عن طريق طرح السؤال التالي : ما الذي يجعل من إرسالية لغوية عملا فنيا ؟ وفي الجواب عن هذا السؤال : يقول جاكبسون إن البويتيقا هي علم الأدبية ، والمقابل للمصطلح السوسوري السيميولوجيا ، وفي رأيه أن البويتيقا هي جزء من علم اللسانيات ، ذاك الذي سيدافع عنه رولاند بارت في مرحلة متأخرة .

إن جاكبسون عندما يميز بين اللغة الطبيعية والشعرية (نعني الشعر والنثر) يميز بذلك ضمنيا بين موضوع اللسانيات وموضوع البويستيقا : La Poetique .

من أجل تحديد موضوع البويتيقا ، تقابله البويتيقا ، يقوم جاكبسون بتقسيم العملية التواصلية إلى ستة عناصر ، كل عنصر تقابله وظيفة محددة(١٦)

السياق :

(الوظيفة المرجعية) :

المرسل الارسالية المتلقي

(الوظيفة الانفعالية)(الوظيفة الشعرية)(الوظيفة المعرفية)

الاتصال

(الوظيفة اللغوية)

السنن

(الوظيفة الميتالغوية)

إن كل عنصر من هذه العناصر ترتبط به وظيفة ، ليست دائما واحدة ، لكن هيمنة وظيفة على أخرى هو ما يميز أنواع اللغات (اللغة العلمية ، الفنية ، الطبيعية) ، « فالتركيز على السياق يكون ما يسمى بالوظيفة المرجعية(١٧) ، أما الوظيفة التعبيرية » فهي تهدف إلى التعبير المباشر عن موقف المتكلم نحو ما يتكلم عنه (مثال التعجب ، النداء ، التنغيم(١٨) أما الوظيفة المعرفية فتحدث عندما يقع التأكيد على المتلقي » وهي تظهر عن طريق الأمر والطلب »(١٩) . أما الوظيفة اللغوية فتهدف إلى تمتين التواصل بين المرسل والمتلقي ،

(١٣) R. Jackobson "Essais de Linguistique générale T. 1 Miniut P: 218

(١٤) نفس المرجع ص : ٢١٠

(١٥) جاكبسون نفس المرجع ص: ٢٢٠ .

(١٦) نفس المرجع ص: ٢١٤ .

(١٧) نفس المرجع ص: ٢١٤

(١٨) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(١٩) نفس المرجع ص: ٢١٦

مثال ذلك « الو » عندما نتكلم في التليفون ، أو واحد اثنان ، من أجل تجربة الصوت في الميكروفون[٢٠] .

أما الوظيفة الميتالغوية فهي تسمح للمتكلمين بأن يتأكدوا من استعمالهم للسنن نفسها أو المعجم[٢١] . إن الاضافة النظرية لجاكبسون بالنسبة لسيميائيات النص الأدبي ، وخاصة لمن أتوا بعده ، تكمن في إثارة انتباههم إلى الوظيفة الشعرية ، وتحليله لعناصر ووظائف اللغة . كما أنه عرف الفكر الغربي بكتابات فلادمير بروب مما دفع بالخطاب السيميائي أن يجد أمام طريق تأسيسه الأدوات المنهجية التي سوف يعتمد عليها .

إن البحث في الخصوصية الأدبية أو الخاصية المهيمنة : (La Dominante) عند الشكلانيين الروس لم يكن مبحثا أحاديا وساذجا ، إنما مقاربة علمية جادة تسعى إلى تحديد خصوصية الأدب ، وبالتالي فضلوا تسمية أنفسهم بالمختصين (Les Specifieurs) - بدل الشكلانيين التي الصقت بهم - لأنهم يدرسون القيمة المهيمنة في العمل الأدبي . إن الأثر الأدبي كما يقول جاكبسون « لا يغدو ممكنا تعريفه كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية ، ولا كأثر يشغل وظائف أخرى ، بل يجب أن يعرف في الواقع كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة[٢٢] . لقد عد الشكلانيون الروس القيمة المهيمنة ليست ثابتة « فالأثر الأدبي لا ينحصر في الوظيفة الجمالية ، بل إنه يستوعب وظائف أخرى » « ففي تطور شكل شعري لا يتعلق الأمر كليا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى بقدر ما يتعلق بانزلاق في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام . بعبارة أخرى بتبدل في القيمة المهيمنة[٢٣] أي « أن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية في إطار مجموع معين من القواعد الشعرية العامة ، وخاصة بمجموع القواعد الصالحة لنوع معين تغدو على العكس أساسية في المقام الأول . وخلافا لذلك فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تغدو لها سوى أهمية فتغدو اختيارية[٢٤] إن هذا هو المعنى الذي عبر عنه خلوفسكي بوضوح عندما قال « إن شكلا جديدا لا يظهر من أجل أن يعبر عن مضمون جديد ، ولكن لكي يعوض شكلا جديدا عندما يفقد هذا الأخير قيمته الأدبية »[٢٥] .

إن مفهوم القيمة المهيمنة يجب أن لا يفهم عند الشكلانيين الروس كمقابل لنظرية الفن التي حاربوها عند مناقشتهم لمفهوم السنكروني والدياكروني ، في مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية »[٢٦] ، وفي مقال جاكبسون « عن الواقعية في الفن »[٢٧] . إن الحذر النظري عند الشكلانيين الروس يعود إلى خوفهم من اختزال العمل الأدبي ومطابقته بالمكوّن السياسي والايديولوجي . هذا الموقف عمل مرفوض حتى من

---

(٢٠) نفس المرجع ص: ٢١٧
(٢١) نفس المرجع والصفحة
(٢٢) انظر Jakobson; "question de Poetique" ed. Seuil Paris 1973.
وترجمة المقال عند ابراهيم الخطيب في كتاب نظرية المنهج الشكلي ص: ٨١
(٢٣) أنظر ابراهيم الخطيب المنهج الشكلي Jakobson "questions de Poétique" ed. Seuil 85.
(٢٤) نفس المرجع ص: ٣٧
(٢٥) Victor Chklovski "sur la theorie de la Prose" ed L'age d'homme P: 37.
(٢٦) Théorie de La Litterature ed. Seuil P: 138
(٢٧) نفس المرجع ص: ٩٨

الماركسيين (ماركس ، انجلز ، لنين ، وماو) لأنه لا يراعي خصوصية العمل الأدبي باعتباره فضاء مستقلا ، وبالتالي يؤدي إلى نفي إمكانية وجود خطاب نظري يعطي الأهمية للفن باعتباره ممارسة إنسانية واجتماعية متميزة . لقد حارب الماركسيون (ماركس بالخصوص) الدعوة إلى المطابقة بين السياسي والأدبي ، وأشاروا إلى ضرورة استيعاب القيمة المهيمنة . ففي حديث ماركس عن الملحمة نجده يقول « ليست هناك صعوبة في إدراك أن الفن الاغريقي والملاحم ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي ، ولكن الصعب حقا تحديد السبب الذي يجعل من ذلك الفن مصدرا للمتعة الجمالية حتى اليوم ، بل ويجعله من بعض الوجوه معيارا ونموذجا يصعب الوصول إليه »[٢٨]

إن ماركس هنا يميز بين السياسي والفني ، إنه يؤكد بطريقة ضمنية على الخصوصية والقيمة المهيمنة ، التي ركز عليها الشكلانيون الروس ، والتي ليست خاصية محايثة في الموضوع ، ولكنها وظيفة يقوم بها العمل الفني من خلال وجهة نظر موضوعية ، أي بوساطة فعاليته الواقعية في الصراع الاجتماعي ، بالتحديد داخل المجال الفني . أليست القيمة المهيمنة ، بطريقة أخرى التي بحث عنها الشكلانيون مشاكلة للمسألة الماركسية التي تميز داخل الصراع الاجتماعي بين هيمنة التناقضات (الرئيسي والثانوي منها) ، حيث يقع في بعض الفترات تغليب لأحد التناقضات على حساب الآخر ، كما أن دور التحليل الماركسي المتنور هو أن يلتقط تحول التناقضات ، وصعود التناقض « المهيمن » في مرحلة معينة على حساب التناقض الذي كان سائدا في مرحلة أخرى .

في أحد المقالات التي نشرها موكاروفسكي : Mukarsovsky[٢٩] تساءل حول القيمة المهيمنة وطبيعتها الكونية ، حيث رأى أن البحث في هذا الموضوع هو الذي مكن تاريخ الآداب من جني أخصب الثمار ، وذلك عندما وقع البحث على التغيرات المتعاقبة في الأعمال الفنية ، ذلك لأن القيمة التي ظهرت في زمن ما ، وكأن الزمن لاشاها ، هي ظاهرة ثابتة وحيوية تطالب مؤرخي الفن بأن يجدوا لها حلا . إن رغبة الفنان - كما يقول موكاروفسكي - تكمن في أن يجعل عمله خالدا وكونيا ، بالرغم مما يظهر في هذا التطلع من رغبة ذاتية . فإن تأثيره كبير على عملية التطور الموضوعي للفن ، لأنه يدفع بالفنان أن يتجاوز المقاصد الذاتية ، ويسمو في التعبير عن حالته الذاتية . إن المتفق عليه بالنسبة للفن هو غياب الاستقرار بالنسبة للقيمة الجمالية على المستوى العالمي . يظهر ذلك جليا ، تبعا لاختلاف الزمن والمكان ، وكذلك اعتبارا لعوامل إيديولوجية مثل (الأحزاب ، دور الطبع ، المؤسسات عموما) . إن مفهوم القيمة يختلف الاهتمام به من عصر إلى عصر ، لكن هذا لا يعني الغياب الكلي للقيمة المهيمنة ، فهذه الخاصية يمكن قياسها عن طريق معايير يحددها موكاروفسكي فيما يلي :

١ - أن تكون القيمة الجمالية كونية عندما تنتشر إلى أقصى الحدود الممكنة وداخل الأوساط الاجتماعية المختلفة .

٢ - عندما تقاوم عامل الزمن بنجاح ، ويمكن أن نعد صمود العمل الفني أمام الزمن من أهم هذه المعايير لتأكيد كونية القيمة الجمالية .

(٢٨) ألانست فيشر : الاشتراكية والفن ترجمة أسعد حليم ، دار القلم . ط . . بيروت ١٩٧٣ ص : ١٩

(٢٩) موكاروفسكي ي ، هل تكون القيمة عالمية ؟ مجلة الف ، العدد الثالث ربيع ١٩٨٣ ترجمة سيزا قاسم ص : ٧٦

إن كـل عمل ادبي هـو محكي : Récit ، فالمحكي يوجد في كل زمان ومكان وعند كـل المجتمعات . إن المحكي يبدأ مع تاريخ الانسانية ، فلم يـوجد في أي مكان شعب بدون محكي ، كل الطبقات الاجتماعية ، وجميع المجموعات الانسانية لها محكيها ، وهذه الأشكال من المحكي يكون تذوقها في غالب الأحيان مشتركا من طرف أشخاص ينتمون إلى ثقافات مختلفة وأحيانا متعارضة(٣٠) .

إن المحكي كما يقول جينيت ، يقصد به عملية تقديم الحدث أو مجموعة من الأحداث الواقعية والمتخيلة بوساطة اللغة وبالأخص اللغة المكتوبة فتحليل المحكي هو دراسة مجموع الأحداث والوضعيات المعتبرة في حد ذاتها ، بغض النظر عن الوسيلة اللغوية التي نتعرف عن طريقها على الأحداث(٣١) إن كـل محكي حسب هذا التصور يقوم على تتابع للأحداث ، فعندما لا يوجد تتابع وتوال لا يوجد محكي .

يعد كتاب « مرفولوجيا الحكاية »(٣٢) لفلاديمير بروب ، بداية التأسيس العلمي لنظرية السرد . لقد مر صدور هذا الكتاب دون اهتمام يذكر . وبالرغم من أن صدوره كان سنة ١٩٢٨ ، فإنه لم يعرف الانتشار والاهتمام العلمي إلا في سنوات الخمسينات مع بداية الأبحاث الانثربولوجية التي قام بها ليفي ستراوس بإيعاز من جاكبسون ، الذي يعد أول من عرف النقد الجديد في فرنسا (تدوروف ـ بارت ـ كريماس) بأهمية الكتاب المذهبية .

لقد قام بروب بدراسة الحكايات الشعبية اعتمادا على مبدأ المحايثة Immance ، مقتفيا في ذلك أثر المدرسة الفلكلورية الفلندية في علوم الطبيعة ، التي ـ عند دراستها للنباتات ـ تقوم بوصف العناصر والعلاقة بين الأجزاء في علاقتها مع الكل . وبعد عملية جرد لمجموعة من الحكايات الشعبية اكتشف بروب تعددا للشخصيات مع وجود عناصر ثابتة ، إن مصطلح المرفولوجيا ليس اعتباطيا في تسمية بروب لكتابه ، لأن عمله هو وصف للحكايات حسب أجزائها المكونة داخل العلاقة التي تجمع فيما بينها وبين المجموع . إن كل حكاية تتكون حسب هذا التصور من عناصر متميزة (أسماء الأبطال ، صفاتهم ، طريقة تحقيقهم للوظيفة) وكذلك من عناصر ثابتة هي ما أطلق عليه بروب إسم الوظيفة التي تعرف « بالفعل الذي تقوم به شخصية محددة من خلال معناها داخل سيرورة المحكي »(٣٣)

لقد استطاع بروب أن يحدد عدد الوظائف التي تتكرر في كـل الحكايات بإحدى وثلاثين وظيفة أهمها (الابتعاد ، المنع ، الخرق ، الاستنطاق ، الخديعة ، التواطؤ ، الفشل الخ) وسبع شخصيات (هي البطل ، المعتدي ، المانح ، المساعد ، الأميرة ، وأبوها ، الآمر ، البطل المزور) . لكن تحديد الأبطال في سبعة لا يعني أن وظيفة معينة تطابق بالضرورة شخصية واحدة ، فبإمكان شخصية واحدة أن تقوم بوظائف متعددة ، كما أن مجموعة من الوظائف يمكن أن تقوم بها شخصية واحدة ، إن معنى الوظيفة لا يمكن

---

(٣٠) Roland Barthes ' Poétique du Re'cit'' ed Seuil P: 1977

(٣١) Guard Genette 'Frontiere du Récit '' in Communications N. 8, P: 152 1966.

(٣٢) Vladimir Propp ''Morphologie du conte'' ed seuil, 1970.

(٣٣) Vladamir Propp Morphaologie du Conte, Seuil P. 31

التعرف عليه إلا داخل الحكاية ، وكما هو الشأن في النظام اللغوي ، فالوظيفة اللغوية لا يمكن تعريفها إلا داخل النسق الذي تنتمي إليه .

كريماس سوف يراجع مشروع بروب ، عبر وساطة كلود بريمون في « منطقة المحكيّ » وذلك عن طريق الاستعارة من العالم اللغوي تنيير لمصطلح العوامل : Les Actats حيث سيقلص عدد الشخصيات السبعة عند بزوب إلى ستة عوامل ، كما سيقلص عدد الوظائف إلى عشرين وظيفة . إن كريماس يعرّف العوامل على غرار بروب من خلال وظيفتها كما أنه يطلق على الشخصيات التي تظهر داخل حكاية اسم الممثلين ، ولم ينحصر دور التركيب العاملي عند كريماس على الحكاية . فقط بل عممهُ على التركيب السردي ككل ، وعلى ممارسات دلالية مختلفة ، كما هو الشأن بالنسبة لعالم المعرفة عند الفيلسوف في العصور القديمة [٣٤] .

الذات	الفلسفة
الموضوع	العالم
المرسل	الاله
المتلقي	الانسانية
المعارض	المادة
المساعد	الروح

إن الوظيفة هي الوحدة الدنيا في التركيب السردي ، يعرفها بروب « بإمكانيتها الدخول في علاقة ترابطية مع عناصر أخرى ، هذه العلاقة استبدالية مركبية » . إن أول ما يجب أن يقوم به الدارس للنص الأدبي هو تحديده للوحدات السردية « الدنيا . فداخل السرد كل شيء » له معنى ولكن يجب أن لا نطابق بينها وبين الأشكال التقليدية للخطاب ، مثل المشاهد والحوار ، يجب أن لاتخلط بين الوظائف والوحدات اللغوية ، بإمكان « الوظيفة أن تقدم عن طريق وحدات لغوية أكبر أو أصغر من الجملة »[٣٥] .

ينطلق رولاند بارت Barthes في دراسة المحكي من النموذج اللساني ، باعتبار المحكي جملة كبرى ، فكما أن للجملة قواعدها الخاصة التي تدرسها اللسانيات فإن للمحكي قوانينه الخاصة ولهذا يجب قيام علم السرد . (La Nrratologie)

إن بارت في دراسته للمحكي لا يكتفي بوصف التصور العمودي للعناصر الدنيا ولكن يتجاوز ذلك إلى إدخالها في مستوى أعلى يحدد الشخصيات .

وهكذا يقسم بارت الوظائف الى مجموعتين مختلفتين : الأولى يطلق عليها إسم الوظائف الأصلية أو الأنوية (functions cardinales) (Noyaux) (فمن أجل أن تكون الوظيفة أصلية يكفي أن تفتح الفعل الذي تحيل إليه) « أو تبقي أو تغلق » خيارا منطقيا لتتمة الحكاية)[٣٦] . (وبارت يقدم لنا مثالا لهذه الوظيفة من الدراسة التي قام بها ايكو عن طبيعة السرد عند ايان فليمنغ حول جيمس بوند . فإذا دق جرس التليفون نكون أمام اختيارين إما نجيب عليه . أو لا نجيب . إن كل واحد من هذه الاختيارات سيوجه الحكاية في اتجاه معين .

أما المجموعة الثانية فهي الوظائف الفرعية أو التحفيزية Les Catalyses ودورها تكميلي يقوم بملء

(٣٤) A.J. Greimas Sémantique structurale" Larousse P: 172-181

(٣٥) Tzvetan Todorov "Les Categories du Récits Littéraire" Communications No. 8, P.125

(٣٦) نفس المرجع ص : ٨ - ٩ R. Barthes Introduction a l'analyse structurale des Récits" Communications No. 8, P.8

الفراغ الذي يفصل بين وظيفة وأخرى ،وبالرغم من ضعفه فإنه مع ذلك يبقى ضروريا .

أما الاشارية Les Indices فإنها تعود إلى الحالة والاحساس ، أو إلى قناعة فكرية « إن السماء ملبدة هي إشارة إلى المطر » كما » أن الأسود كلباس هو إشارة على الحزن .

أما المعلمات Les Informauts فإنها تفيد في تحديد الزمان والمكان ورغم ضعف وظيفتها فإنها ليست معدومة .

إن الخطاب السيميائي يستعمل مصطلح اللغة بصفة مجازية ، وهو يشمل حتى اللغات الاصطناعية (نظام المرور المرس- اللغة العلمية) فبعض الأنظمة الرمزية مثل الفن ، الأسطورة تفترض وتتضمن اللغة الطبيعية ، فالفن حسب هذا التصور هو لغة ثانية - إن السيميائيات الأدبية تدرس الأدب من خلال العمل الأدبي المفرد وذلك باعتباره تنويعا لمقولة الأدب ، إنه عمل مستقل يجمع بين نظامين ، هما النظام اللغوي والنظام الأدبي فالعمل الأدبي رغم تمظهره على المستوى اللغوي ، فإن دلالته لا يمكن إرجاعها إلى معاني الدليل اللغوي ، فإذا قمنا بالمقارنة بين اللغة الطبيعية ولغة النص الأدبي التي يقوم عليها ، فإن اللغة الطبيعية تتكون من دلائل لغوية تحيل إلى مضمون خارجي . أما النص الأدبي فإن الأمر ليس بهذه البساطة فكل عنصر هو دال ، لا شيء يوجد بطريقة مجانية ، فالشكل في الأدب وفي الفنون بصفة عامة هو جزء من المعنى نظرا لأنه يتضمن ذلك ، بل أحيانا يكون المعنى متوقفا على الشكل فقط (حال الشعر) وهناك بعض الدارسين يميز في هذا الصدد بين المرجع : Le Referent والمرجعية ويرى أن النص الأدبي يحيل إلى مرجعية وليس إلى مرجع .

إن علاقة النص الأدبي بالمرجع ترتبط عند بعض الدارسين بمصطلح الاحتمالية إلا أن النص يقدم واقعا محتملا ، وما نعتقده عند الوهلة الأولى بأن النص يحيل إليه ليس إلا من عمل الدلائل ، وقدرتها على خلق التأثير Leffet وهو ما عبر عنه الدارس ريفاتير بقوله « إن القارىء المتعود على الاستعمال المتعدي : Transitif للغة ، يقوم بتفكيك الارسالية وكأنها تحيل إلى مرجع(٣٧) ، » وهو نفس التصور الذي دفع بارث أن يعرف الأدب ، « بأنه لغة غير متعدية »(٣٨) أي أنها لا تحيل إلى واقع خارج عنها ، بإمكاننا أن نقول إن النص الأدبي هو تواصل مجاني ، يختلف عن اللغة الطبيعية التي تتصف بالخاصية التداولية ، فالعمل الأدبي عندما نتلقاه لا يطلب منا تحقيقا فعليا له في لحظة معينة ، فهو غير زمني ، على عكس اللغة العادية التي ترتبط بلحظة واحدة ، لحظة إنجاز الارسالية . أما النص الأدبي فهو خارج اللحظة التي نستهلكه فيها ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود الأبدي .

يناقش تدروف Tordarov مرجعية النص من خلال متابعته لمفهوم الاحتمالية Vraisemblance ويرى أن الحكم على النص الأدبي بالاحتمالية يتعلق بمقدار احترامه لقواعد النوع الأدبي ، فعلى سبيل المثال ، « إن الرواية العاطفية تتصف بالاحتمالية إن كان حل عقدتها يقوم على زواج البطل بالبطلة ، وكذلك إذا جوزي الشجاع وعوقب الخائن »(٣٩) . إن الاحتمالية هنا

(٣٧) Riffatene "Essais du stylistique structurale" Pref et trad. par Delas Paris: P 128

(٣٨) J.B. Fages "Compendre Roland Borthes" ed Privat P: 97

(٣٩) Tzvetdre Todovrov" Poetique" ed. Seuil. 1973 P: 37

تتحدد في علاقة العمل الأدبي مع النوع الذي ينتمي إليه . وهناك تصوّر آخر للاحتمالية دافع عنه أرسطو « يرى أن الاحتمالية ليست في علاقة العمل الأدبي مع الواقع ، وإنما فيما يعتقد القراء إنه حقيقة »[٤٠]

إن التعامل مع النص الأدبي وكأنه نسخ للواقع ، يدخلنا في تناقض ، لأن النص كنظام مستقل من الدلائل يختلف عن العالم ، حيث الوحدات الدالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينها ، من جهة يظهر لنا النص الأدبي ، (أي المدلولات) التي ينقلها وكأنها تحيل مباشرة إلى الواقع نفسه ، بينما النص كنظام دلالي يوجد في تنظيم مختلف عن الواقع ، بالرغم من أنه يوهمنا بما يخالف ذلك ، إن النص هو في صراع مع هذه المفارقة وهكذا ، فإن ما يقدمه النص على أنه حقيقة ، لا يمكن أن ينفصل عن عمل الدلائل ، هذه المسلمة تتضمن في طيها أن الانسان منذ الوهلة الاولى التي يريد أن يعبر فيها عن العالم ، عليه أن يمر عبر وساطة قوانين الخطاب ، أي عن طريق الاشتغال على اللغة . إن التحليل الذي يقوم على البحث عن الاحتمالية وليس الحقيقة (داخل الفن) يجب أن يسعى إلى إظهار العمل الذي تقوم به الدلائل (اللغة) ، حيث الحقائق تأخذ شكلا عن طريق تلفظها Enonciation ، أي مشهدا من لعب الدلائل ، هذا التصور لعملية اشتغال النص يزيل مفهوم الانعكاس الذي يطابق بين نظام النص الأدبي ، ونظام الواقع ، كما أنه يوقف التصور الاستهلاكي العفوي لمعنى النص ، ويسعى بدل ذلك إلى التساؤل حول الميكانيزمات التي يقع بوساطتها انتاج معاني النص (بارث) ، حتى لا نغلق النص في معنى واحد ، إن هم هذه الرؤية ليس البحث عن الحقيقة أو الخطأ ، إنما استيعاب النص الأدبي كسيرورة ونشاط .

إن الأضافة الأساسية لمثل هذا التصور هي التعامل مع القارىء ليس باعتباره عنصرا خارج اللعبة (لعبة الكتابة) ، وإنما كمكونٌ أساسي داخل النص ، بهذا التصور تصير القراءة هي إعادة لكتابة النص ، تقوم على ممارسة ثقافية لها تأثير في الحقل الاجتماعي ، والدليل على ذلك أن التحول الذي يعرفه شكل القراءة (النقد الجديد عموما) في العالم العربي اليوم يدل على مرحلة تحول ثقافية .

لقد انتشر في الكتابة الصحفية لبس كبير بين مصطلح السيميولوجيا والدلالة : Sémautique بالرغم من أن الفرق واضح بينهما إن السيميائيات تدرس علاقة الدوال : Signifiauts بالمدلولات Signifies بينما الدلالة لا تهتم إلا بدراسة المدلولات ، سواء في اللغة العادية أو في كل أشكال التواصل الأخرى ، إن الدراسة السيميولوجية من الضروري حسب هذا التصور أن تدخل تحت بابها الدراسة الدلالية ، لكن العكس ليس صحيحا ، ودليلنا على ذلك أن الدلالة قد وجدت اليوم استقلالها كعلم .

إن دراسة الدلالة باعتبارها مكونا أساسيا في دراسة الدليل ، عرفت تأخرا زمنيا في الظهور ولم تستطع جن تصل إلى مستوى الدراسة التقعيدية إلا مع الدارس كريماس : A.J.Greimas في كتابه « الدلالة البنيوية Semantique Structurale »[٤١] ويمكن إرجاع أسباب هذا التأخر التاريخي في دراسة المعنى إلى سيطرة النزعة السلوكية في الدراسات الأمريكية ، التي شككت في

---

(٤٠) نفس المرجع والصفحة .

(٤١) Sémantique Sructurale: ed Larousse 1966.

جدوى دراسة المعنى ، من هنا تعم المرافعة النظرية التي قام بها جاكبسون ضد أولئك الذين قالوا إن « دراسة المعنى شيء لا معنى له » ، فردا على هؤلاء يجيب جاكبسون بطريقة جدالية لا تخلو من دلالة « إن السبب لا يخلو من أمرين إما أنهم يفهمون ما يقولون ، وفي هذه الحالة رأيهم له معنى ، أو أنهم لا يفهمون ما يقولون وهنا رأيهم ليس له معنى »[٤٢] بمعنى آخر إن نفي أو إثبات دراسة المعنى هو دائما وراءه معنى حسب جاكبسون . هناك سبب آخر يشير إليه كريماس ، بالنسبة للتأخر التاريخي في تطور الدراسة الدلالية ، والصعوبات الخاصة في تحديد موضوعها ، « يرجع إلى أن موجة الشكلانيين كانت السبب في حذر اللسانيين اتجاه الأبحاث التي تتعلق بالمعنى »[٤٣] ، كل هذه العوامل تعبر عن الوضع غير الصعب لمن يهتم بالمشاكل الدلالية ، ويريد أن يفكر في الشروط التي من خلالها يمكن للدراسة العلمية للمعنى أن تقوم .

إن التحليل البنيوي للدلالة عند كريماس يسعى أن يكون محايثا كما هو الشأن في مستويات الدرس اللغوي الأخرى (الفنولوجيا التركيب) لقد أكد هلمسليف L. Hjelmslev على مبدأ التشابه بين مستوى التعبير والمضمون ، مما أدى إلى تطبيق تقنيات التحليل الناجحة في مجال الفنولوجيا ، على مجالات أخرى لغوية كالمرفولوجيا والتركيب والدلالة .

إن التحليل المكوني Componentielle عند تطبيقه على دراسة المعنى يسمى بالتحليل السمي (المقومي) ، والهدف منه هو اكتشاف الوحدات المكونة للمعنى ، انطلاقا من الخصائص الذرية ذات الطابع الكوني ، صعودا إلى الوحدات الأكثر تعقيدا ، وذلك اعتمادا على التقابلات الموجودة بين الوحدات المدلولية ، هذا التحليل المكوني أو السمي ، ينطلق من فرضية تتعامل مع المعنى كمجموع قابل للتفكيك إلى وحدات مكونة . فإذا أخذنا على سبيل المثال مقوما : Se'me مثل رجل / امرأة ، فإن مدلول كل واحد من هذه الكلمات يقوم على رزمة من المميزات أو الخصائص السلمية ، وهكذا فإن مدلول « رجل » يظهر من خلال الخصائص الخلافية التالية (+ إنسان + مذكر + بالغ + متحرك) . إن الخلفية المنهجية للتحليل السمي هو المنهج التوزيعي ، الذي ينحصر في مبدأين هما : الاقتصاد L economie والاختزال Reduction ، اللذان يمكن حصرهما داخل مفهوم شامل هو التبسيط Simplification إن مبدأ الاقتصاد يتطلب عند التحليل أن تكون النتيجة أكثر تبسيطا ، وأن تتوقف عندما لا تصل إلى اختزال ممكن . إن التحليل السمي (المقومي) في الدراسة الدلالية الذي يطلق عليه كريماس (البنيات البسيطة للمعنى structures elementaires de la Signification) يقوم على المبدأ السوسوري الذي لا يرى في اللغة سوى الاختلافات . لقد أطلق جاكبسون على هذا المبدأ اسم التعارض الثنائي (L' Opposition Binaire)

إن كل الاختلافات التي توجد بين الفونيمات داخل لغة محددة يمكن أن تعود إلى تعارضات ثنائية بسيطة ، وغير قابلة التجزيء إلى خصائص تمييزية ، اعتمادا على هذا التصور فإن كل محكي : Recit يمكن أن ينظر إليه كلعب بالاختلافات[٤٤] ، باعتباره محوراً دلاليا

---

(٤٢) نفس المرجع ص: ٧ .Presses Uni.ersitaires de lyon P: 13 1979. Groupe D'intrevernes Analyse Sémantique

(٤٣) نفس المرجع والصفحة

(٤٤) A.J. Greimas "Seímistique Structurale" P: 96

يتمفصل إلى مدلولات متعارضة ، وهكذا ففي المطاردة مثلا ، فإن معنى المحكي يقوم على التعارض بين قطبين هما حرية / قبض . وتأسيسا على هذا التصور فإن المحكي في كليته المدلولية يقع التعامل معه كمحور دلالي L'axe Sémantique ، مما يفترض تعارضا بين القبل والبعد ، ويعبر عن هذا التعارض بعلامة . V.S.

وهكذا فمن أجل تحديد ثنائية أو خاصيتين متعارضتين من الضروري أن يوجد بينهما (قاسم مشترك) هو ما يطلق عليه اسم المحور الدلالي L'aux Sémautiqne بالنسبة للتعارض الثنائي مذكر .V.S مؤنث ، ونجد أن القاسم المشترك بينهما ، أو المحور الدلالي هو الجنس ، وبين قصير وطويل هو الحجم ، وبين أبيض وأسود هو اللون . إن البنية البسيطة للمعنى تتميز بأنها خلافية تعارضية ، الشيء الذي يقتضي وجود مفهومين حاضرين بالضرورة . وتربط بينهما علاقة ، ذلك لأن العلاقة حسب كريماس هي التي تحدد الخصائص « لأن موضوعات العالم لا يمكن التعرف عليها في حد ذاتها ، وإنما تتحدد فقط في علاقة الغياب ، مع ما تختلف وتتعارض معه .

ان دلالة عنصر معجمي يتحكم فيها كذلك السياق الذي توجد فيه ، يظهر ذلك إذا تجاوزنا مستوى الوحدة الدلالية المعزولة إلى الجملة ، ولنأخذ على سبيل المثال Classeme (وحدة معجمية سياقية) مثل كلمة « ينبح » ففي جملة « ينبح الكلب وراء ساعي البريد » نجد كريماس يرى أن فعلا مثل « ينبح » الذي يعني معجميا « صراخ الكلب » يقتضي أن يكون مصحوبا بسمات سياقية مثل (+ حيوان + إنساني) يظهر السم (المقوم) + حيوان في (ينبح الكلب) . لكننا في سياق آخر نجد أن عملية التجاور التي تصاحب هذا الفعل لا تخضع للطريقة نفسها مثل « الشرطي ينبح وراء المتهم » التي تشير خلافا للمثال الأول إلى عملية المطاردة والتي تتضمن مقوما (+ إنساني) .

هل هذا التحليل تعترضه صعوبات جمة عند تطبيقه على الشعر ، ففي مثال هذا الرجل يشبه الأسد ، نجد أن مثل هذه الجملة لا يمكن فهمها في معناها البلاغي إلا إذا أدخلنا بعين الاعتبار السمات (المقومات) السياقية المتعارضة لكلمة أسد (+ إنساني) (+ حيواني) ، حيث يشير المقوم (+ إنساني) إلى شجاع ، وليس إلى (+ حيواني) مما يفترض أن كل مقوم (حيواني أو نباتي) يمكن أن يوصف به كائن إنساني ، يجب أن يضاف إليه مدلول بلاغي باعتباره أحد التنويعات السياقية الممكنة . وهذا عمل صعب في مجال الشعر الذي يعرف تراكما غير محدود ، وإنتاجا مستمرا للصور لبلاغية المضافة إلى الوحدة المعجمية الواحدة .

إن الهدف من تقديم هذه الأمثلة هو الاشارة إلى الطبيعة التي تقوم عليها القراءة الموحدة والتلقي المنسجم للنص . هذه العملية أطلق عليها كريماس اسم الايزوتوبيا (L 'isotopie) وهو مصطلح استعاره من علوم الفيزياء والكيمياء . ويمكن أن نعرفها مع كريماس « بأنها حضور قاعدة دلالية تقدم « إمكانية القراءة الموحدة للنص « إنها بتعبير آخر » الوسيلة التي تسمح بالنظر إلى كل إرسالية في معناها الشامل « والغرض من دراسة الايزوتوبيا ، هو حل مشكل تعدد المعاني الذي يعود إلى تعدد في السياق ، وإزالة الغموض الذي تعرفه تجربتنا عند قراءة ملفوظ ، ويمكن التمثيل على المعنى الواضح للايزتوبيا في النكتة ، حيث أن المفارقة التي تؤدي إلى الضحك ، مرجعها في غالب الأحيان إلى عملية الفهم والتلقي غير الموحد للملفوظ الواحد .

إن منظومة البنية البسيطة للمعنى ، والتي توجد على مستوى البنية العميقة تأخذ عند قراءتنا للنص اسم المربع السيميائي (Le Cane' Sé'iotique) لأن الدارس السيميائي عليه أن لا يكتفي - كما يقول كريماس - بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية فقط ، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى ، هذا هو دور ما يعرف اليوم على نطاق واسع باسم المربع السيميائي .

أما الهدف من مشروع الدلالة البنيوية عند كريماس فهو البحث عن الشروط التي بواسطتها نتلقى المعنى ، إن كل معنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فقط ، وإنما على تعارضات رباعية من نوع A : B::— A : — B كمثال على ذلك (أسود : أبيض) (: لا أسود ، : لا أبيض) .

إن منظومة المربع السيميائي ذات طبيعة منطقية دلالية ، ويجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال . « لأن الأمر يتعلق بنموذج شكلي Foarma[٤٥] كما أنها خلافية وتعارضية . ولهذا نجد أن المربع السيميائي كنموذج شكلي يتصف بخاصية التعميم ، إنه ليس مرتبطا بمجال دلالي محدد إنه ينطبق على كل فعل إنساني (معرفي أو خيالي) وسوف نستعير من الدارسة (Aune henault)[٤٦] مثالا مطبقا على مجال معرفي هو الدين الاسلامي ، وعلى ممارسة دينية فيه هي صوم رمضان وبنية الحلال والحرام داخلها .



(٤٥) J. Courtes "Introduction a la Sémiotique Narrtive et Discursive" ed: Hachette P: 56

(٤٦) Anne Henault "Narratologie Sémiotique generale" Les Enjeux de La Sémiotique T. 1. ed. Presses Universitaires de France P: 133. 1983

الإيقاع عنصر تعبيري في موسيقى عصر الباروك

جيلان أحمد عبد القادر

أستاذ مساعد بقسم الايقاع والصولفيج
كلية التربية الموسيقية ـ القاهرة
سنة ١٩٨٧م

مقدمة :

عرف الفرنسيون كلمة « باروك » بكل ما هو غريب وشاذ ، أما الايطاليون فقد عرفوها بمعنى « مملوء بالزخارف » ويتميز عصر الباروك بوضوح بدايته ونهايته فهو يمتد من عام ١٦٠٠ م الى عام ١٧٥٠ م تقريبا . وقد اتصف بالقيمة الجمالية بما احتوى عليه من عظمة وحيوية تأثرت به جميع مراحل النشاط الفني .

ولعل أثمن عنصر أضافه عصر الباروك الى الموسيقى هو العنصر الانساني الذي أثرى الموسيقى بما أدخله إليها من التعبير العاطفي(١) .

والتباين هو إحدى الوسائل التعبيرية في موسيقى عصر الباروك،وهو مظهر لحرية الايقاع ويقول ميشيل Michel de Saint—Lambert في الأساسيات للكلافين Principes du clavecin باريس سنة ١٧٠٢م ص ٢٥ .

« إننا نجعل بعض النغمات غير متساوية لأن التباين يعطي النغمات رشاقة أكثر » .

مفهوم الايقاع

الايقاع خاصة طبيعة البشر وأساس مشترك في مضمار فسيح الجنبات ، مضمار الفنون الجميلة على اختلاف مسمياتها من فنون مسرحية ، تشكيلية ، شعبية ، تصوير ، رسم ، نحت ، موسيقى ، تمثيل . . الخ ويعنى به في الطبيعة وفي الفن وفي الموسيقى بعض النوعية الداخلية المشتركة في الثلاثة ، نوعية نحسها بالسليقة ولكن لا نستطيع أن نعرفها عمليا ، فالايقاع ليس الزمن فالزمن هو مدة الايقاع وليس

(١) سمحة الخولي ، محيط الفنون ، ٢ ـ الموسيقى ، دار المعارف ـ القاهرة ص ٢٥ .

المقياس (الميزان) فالمقياس يقيس فقط مقاييس الايقاع . الايقاع هو الحركة المتغيرة التي تنشأ من تشابك وتداخل القوى المعنوية مع كل ما يمكن أن يشكل كلمة واحدة ، وهي الحياة[٢] .

عرف فنسنت داندي الايقاع بأنه تنسيق النسب بشكل منظم في المساحة والزمن ، والايقاع الموسيقي يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي ويتضمن :

أ ـ امتداد الصوت الموسيقي المكون لأي لحن وتنظيمه إلى نبضات وهمية (وحدات زمنية متساوية) وتنقسم هذه الوحدات بدورها الى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر .

ب ـ النبر فهناك وحدات قوية وأخرى ضعيفة كعملية التنفس عند الانسان .

جـ ـ السرعة .

د ـ الميزان[٣] .

وقد حدد ميشور الميزان « المقياس » في الشعر والموسيقى بما يسمى الموجات المعنية الى الدورية (التكرار على فترات منتظمة) وأن مقياس الايقاع قد أخذ ميزة إمداد الطبيعة للجهد النبضي بعناية ، وعندما يناسب المقياس الموجات المعنية نشعر بالراحة والسهولة والكفاية . وينظم لنا الايقاع الجهد للوقوف ، ويمكننا من دفع الأهمية للوحدات التي أدركت وهي بالتالي تدفع الجهد بطريقة ما حينما ندرك الوحدة في اللحظة الاستراتيجية ، فيحررنا من الشد للحظة بين الفترات . كذلك يوجد الايقاع الرتيب في التنظيم الكلي ، فهو ليس بموضوع يخص السمع أو الأداء بالأصابع لكنه يخص القوتين الأساسيتين في الحياة وهما المعرفة والأداء . والبناء الايقاعي يكون نفسه موضوعا ذاتيا للفن ومكانة إدراك هذه البنائية الفنية تأخذ الشكل والاحساس بالتوازن تحت مساعدة درجات مختلفة مرهفة .[٤]

الايقاع في موسيقى عصر الباروك

يلي الايقاع السرعة في الأهمية ، وهو مثلها يعتمد على الساعة غير المرئية التي بداخلنا لكنه يختلف عن السرعة، إذ يستخدم بكفاية لبناء الموسيقى ، ولاعطاء الشكل الخارجي . وكان من الطبيعي أن يدون منذ العصور الوسطى .

وتدوين الايقاع هو بالضرورة حسابي ، لأن تدوين القيمة الزمنية تحدد بأجزاء محددة وهي متنوعة العناصر مع متنوعات أخرى لتجسد أسلوب العزف . ولكن هذا التدوين كان تدوينا تقريبيا الى حد ما بالنسبة لموسيقى عصر الباروك وستقوم الباحثة بعرض وتوضيح قيم النوت الموسيقية لهذا العصر وطرق أداء بعضها التي كان لا يتطابق فيها الأداء مع التدوين .

قيم النوت « التدوين »

الطرق المختلفة التي تظهر اختلاف قيم النوت في التدوين القياسي

في التدوين المتعلق بالقياس ، تحتوي العوامل التي تتحكم في القيمة الزمنية للنوتة وكتابتها ايقاعيا على ما يلي :

١ ـ علامة الزمن Time Signature .

٢ ـ أسماء القيم للنوت المجاورة The Nominal Value of the adjacent notes .

٣ ـ شكل النوتة The form of the note : دائرة ـ

---

(٢) Ann Driver "Music and Movement" Oxford University Press, London 1979, P.48

(٣) وني شاكر . أميمة أمين : كتاب المعلم ـ مطابع الأهرام التجارية ـ القاهرة سنة ١٩٧٢ ـ ص(٦) .

(٤) Carl E. Seasher: "Psychology of Music" Dover Publication Inc. New York, 1967 (P 40: 143)

مربع - مستطيل - بدون ذيل أو بذيل أو أكثر لأعلى أو أسفل - أشكال المجموعات مع النوت الأخرى بأربطه.

٤ - التلوين The Colouration : سواء أحمر فاتح. مملوء بالأسود، مفتوح بالأسود أو الأبيض.

٥ - نقطة التطويل A dot of Augmentation.

٦ - نقطة التقسيم A dot of division مجموعات النوت لأجل القياس.

وفيما يلي جدول رقم (١) يوضح الأشكال الايقاعية منذ القرن الثالث عشر حتى العصر الحديث



التدوين في عصر الباروك :

لم يستخدم البند السابق رقم (٦) في عصر الباروك، وقد استخدمت البنود الأخرى بدرجات مختلفة.

تحدد في القرن السابع عشر استخدام علامات الاتصال بين مجموعات الكروش ( ) والدوبل كروش ( ) فبدلا من كتابتها منفصلة أصبحت تدون متصلة

وكانت هذه الوصلات غالبا تصل نوتات أكثر من المعتاد الآن، وطالما أن المجموعات لم تكون بالضرورة في أجزاء الوحدة أو تتضاعف ببساطة أو تقسم في الوحدة فإن أعداد النوت المتعلقة بعلامة الاتصال ربما تكون عشوائية أو حكمت بوساطة التدوين اليدوي، وربما كان هذا الاتصال للرغبة في توضيح ربط المجموعات والجمل ولكنها ليست بشكل دائم.

فمعظم المدونات المعاصرة والطبعات لنفس الأعمال خالية تماما من الترتيبات للوحدات وبالأخص المجموعات الزوجية والرباعية فقد ظهرت باختلافات وتغيرات في بعض الحالات وقد أهملت المجموعات لغرض التعبير InterpretAtion(*).

وفيما يلي الشكل رقم (٢) يوضح أشكال الأزمنة الايقاعية التي كانت تستخدم في التدوين الموسيقي في عصر الباروك.

(*) Robert Donington "The Interpretation of Early Music, New Version Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1977 P.437



شكل رقم (٢)

أداء موسيقى العصور الوسطى وعصر الباروك

كانت هذه الموسيقى تؤدى بطريقة فيها بعض الحرية التي لا تتطابق مع التدوين الموجود . وكانت هناك أمثلة مختلفة لحرية الأداء منها :

١ - الايقاع المتروك كلية للعازف :

ترك الايقاع كلية للعازفين ، فنجد مؤلفات بريلودس Preludes غير مقاسة ، بدون ميزان ، كذلك تركت لهم حرية أداء أربيجات غير ظاهرة بالتدوين بمصاحبة الباص المرقوم . وفي العزف المنفرد وبخاصة للكمان نجد أن التدوين قد كتب في تآلفات بينما حتى بذلك ، عزفها لحنية أي « broken » وبأشكال إيقاعية حسب الرغبة .

٢ - الايقاع المتروك جزئيا للعازف :

طوع العازفون الأوائل الايقاع المدون لبعض التطويل لاعطاء النشاط والحدة للنغمات المنقوطة في المارش ، ولتنغيم النوت في موسيقى المدحدة -LILT ING MUSIC وقد تمادى بعضهم الى حد أن بعضها بالكاد يظهر بالتدوين .

وحيث أن النقط لم تكن مبينة بشكل قاطع في التدوين فقد تركت بوضوح للعازف ، لحكمة علمية وهي الا يجعلوا شيئا جامدا صلبا في الموسيقى التي يمكن تركها مرنه وسلسلة وتلقائية،هذه الحكمة هي مفتاح مشكلة الايقاع في أداء موسيقى العصور الوسطى وعصر الباروك .

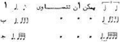
النوت المنقوطة Dotted Notes

اتفق على تطويع بعض الأنواع للأشكال الايقاعية المنقوطة في عصر الباروك كما يلي :

أ - استخدام النوت المنقوطة بمفاهيم مختلفة :

تعني النقطة في التدوين الحديث مد القيمة الزمنية للعلامة الايقاعية التي تسبقها بمقدار نصفها . أما في التدوين الموسيقي في عصر الباروك فقد استخدمت النقطة لتعني تطويلا بشكل أو بآخر .

الشكل رقم (٣) النقطة القابلة للتغير « المتغيرة » في عصر الباروك



شكل رقم (٣)

ب ـ النوت متعددة التنقيط Over dotted وتفسيراتها الأدائية المختلفة :

تظهر معظم النوت المنقوطة في عصر الباروك من خلال سير اللحن وهي تختلف في امتدادها الزمني من حالة لأخرى :

١ ـ عندما تكون النوت المنقوطة مستمرة بقدر كاف ومهيمنة على الايقاع .

٢ ـ عندما تشكل النوت المنقوطة نموذجا ايقاعيا* مميزا .

٣ ـ اذا نتج نوع من الملل أو الركودءاذا تم تحقيقها بنفس قيمتها المدونة عليه حينئذ فإنه كان من المتفق عليه تغير الأداء لجعل الموسيقى هشة وذات تعبير أكثر عن طريق تطويل قيمة النوتة المنقوطة وبالتالي تأخير وتقصير النوتة التالية لها ويسمى هذا التصرف بالنغمة مضاعفة « مزدوجة » التنقيط ، بالرغم من أن تسميته الدقيقة هي متعددة التنقيط .

٤ ـ التنقيط المتعدد يقع أساسا في نطاق الوحدة الزمنية .

جـ ـ اختلاف النوت متعددة التنقيط في التطويل (أي مدها الزمني)

١ ـ يختلف كثيرا المد الزمني للنقطة فهي أحيانا حرة تماما وغير حسابية ، الا في حالة أن تتحرك هذه النوتة المنقوطة متعارضة مع بقية الأصوات الأخرى ، فانه من الأحسن مدها على أن يكون الجميع في حدود حسابية .

٢ ـ عندما تتبع النقطة بوساطة « زوجية » أي نوتتين أو بنوت قصيرة كثيرة ، فيمكن بالتماثل تطويلها وتؤجل وتقصر هذه النوت كما في الشكل رقم (٣) السابق فيمكن أن تعزف (ب) مثل (جـ) .[٦]

وفيما يلي شكل رقم (٤) يوضح النوت المنقوطة

أ ـ نقطة غير مطولة Unprolonged .

ب ، جـ نقطة مطولة حسابيا Mathematically prolonged .

I bid. 1977 p. 441.



شكل رقم (٤)

تعليمات أداء النوت المنقوطة كما وردت في بعض المراجع الموسيقية :

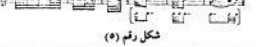
أ ـ يـذكـر ميشيـل* michel L'Affilard في الأساسيات Princeps بـاريس سنة١٦٩٤م ص ٣٠ « على الفرد أن يزيد النوار المنقوط (. م) وأن يمر سريعا على الكروش (م) التي تتبعه » .

ب ـ يذكر لـولي* Etinne Loulie' في العناصر *Elements* باريس سنة ١٦٩٦م ص ١٦ « حينما تكون النقطة في نفس الوحدة مثل الكروش (م) والتي تستهلها ، يجب على الفرد في الغناء تطويل الكروش (م) قليلا وأن يمر سريعا على الدوبل كروش » .

جـ ـ يذكر كفانتس* JoachimQuantz في المقالة Essay ببرلين سنة١٧٥٢م ص ٢١

« من المستحيل تحديد زمن النوتات قصيرة القيمة الزمنية والتي تأتي بعد نقطة بشكل قاطع فليس لها قانون ثابت إذ يجب أن تؤدى لأجل إحياء وإنعاش التعبير الموسيقي بأطوال مختلفة سواء في السرعة البطيئة أو السرعة السريعة » .

وفيما يلي شكل رقم (٥) يوضح اقتراحات كفانتس لأطوال النقطة المضاعفة .



شكل رقم (٥)

* أ ـ ميشيل Michel L'Affilard ـ (القرن ١٧ ـ ١٨) مؤلف ومغن فرنسي (تينور) نشر له مؤلف بعنوان الأساسيات (Principes tres' facies, pour bien apprendre La musicque) باريس سنة ١٦٩١ ـ امستردام سنة ١٧١٧ (Groves Dictionary of Music & Musicians Volum 5 (L-M) P.12)

* ب ـ لولي : ولد في توفمبر سنة ١٦٣٢ في فلورنسة . ألف خمس عشرة أوبرا . ابتكر صيغة الافتتاحية . عين سنة ١٦٥١ في فرنسا عضوا في فرقة الملك ذات الأربع والعشرين فيوليه . (ليوديوم فيي « تاريخ الموسيقى العالمية » ص ٣٠٦ ، ٣٠٧) ولقد أعاد لولي للاوركسترا مكانته بفضل اهتمامه بموسيقى الآلات وأصبح أبا للتوزيع الاوركسترالي الحديث .

كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية » ص ٣٣٦ .

* جـ ـ يواكيم كفانتس : (١٦٩٧ ـ ١٧٧٣) كان مدرسا ومؤلفا ومستشارا موسيقيا لفردريك الأكبر تضم مؤلفاته أكثر من خمسمائة كونشيرتو ومقطوعات أخرى مختلفة لآلة الفلاوته (الفوت) . ناقش في كتابه « محاولة لتعليم الفلاوته الجانبية سنة ١٧٥٢ » الصفات الموسيقية التي ينبغي توافرها في عازف الآلة وعرضها عرضا شيقا (ليوديوم فيي ـ « تاريخ الموسيقى العالمية » سنة ١٩٧٠ ص ٣٧٩) .

وعندما تأتي النقطة بعد النوتة الثانية تكون المعاملة بالمثل . لطول النقطة والنوتة « الأولى » ولكن بقلب التنظيم فقط مثل (d) في شكل رقم (٥) وتستخدم نفس المعاملة مع النوتتين الصغيرتين في (e) ، (f) وعلينا أولا أن نعزف بتقصير النوتة في (d) لاحياء وإعطاء قوة للتعبير وبالعكس فإن تطويل النقط في (e) ، (f) تكون لتسطيح وإعطاء التعبير المقبول .

د ـ يذكر كارل فيليب ايمانويل باخ * Bach C.P.E في محاضرة رقم (١) « Essay » ببرلين سنة ١٧٥٣م (III 23) .

« ان النوت القصيرة التي تتبع النوت المنقوطة دائما تعزف أقصر من أطوالها المدونة ، وفي هذه الحالة لا داعي لاضافة شرط أو نقط كعلامات التنصيص Articulation والنوت القصيرة في a - b - c - d في شكل رقم (٦) تؤخذ جميعها بنفس السرعة كتريل كروش ( ) تؤدى بنفس قيمتها المدونة » .

وفيما يلي شكل رقم (٦) يوضح الأطوال المختلفة للنقط .



شكل رقم (٦)

والنوت القصيرة في الصوتين مثال (e) يجب عزفهما معا ، وقد يحدث في بعض الأحيان وبخاصة في التمبو السريع quick tempo أن من الأفضل أن تعزف النوتة التي تلي النقطة بنفس القيمة المدونة لتسهيل حركة الأجزاء الباقية في (f) .

حينما يلي النغمة المنقوطة أربع أو أكثر من النغمات القصيرة كما في الأمثلة من (H) الى (L) تكون أيضا بسرعة ليست بطيئة للغاية فيحدث نفس الأمر من (M) الى (q) وحينما تكون النوتة الأولى (حليه) « a scotch snap موصولة ، في السرعة المتوسطة ، والمتمهلة لا تعزف بسرعة كبيرة لأن ذلك سوف يعطي فراغا طويلا بعد عزفهم بدون حدوث أي شيء ، بل تؤخذ النوتة الأولى بضغط وحماسة رقيقة وليس بشكل حاد خاطف » . وترى الباحثة أن هذا الرأي يخالف رأي كفانتس السابق رقم (جـ) .

* كارل فيليب ايمانويل باخ : ولد سنة ١٧١٤ في فايمار وتوفي في هامبورج سنة ١٧٨٨ . كان ضمن فرقة الموسيقى المنزلية في بلاط الملك فردريك الأكبر . ثم مديرا للموسيقى في الكنائس الست الرئيسة في هامبورج واطلق عليه اسم « باخ برلين » « وباخ هامبورج » . مؤلفاته : ٢٤ ياسيون مصنفين من نوع الاوراتوريو . عدد من الكانتات ـ موسيقى منزلية ـ قصائد غنائية أهم مؤلفاته ما يزيد على مئتي قطعة قصيرة وعدد من الصوناتات للكلافيكورد . له مجلدان نظريان بعنوان « بحث الطريق الصحيح لعزف البيانو » نشر في برلين سنة ١٧٥٩ (كورت زاكس . تراث الموسيقى العالمية ص ٣٩٥ ، ص ٣٩٦) .

وذكر كارل فيليب ايمانويل باخ في الجزء الثاني من هذه المقالات المنشورة عام١٧٦٢م ما يلي :

« حيث أننا نفتقر ونفتقد الدقة الصحيحة في تدوين النوت المنقوطة فقد اتفق على قاعدة للعزف ووحدت وبالرغم من ذلك ظهرت بعض الاستثناءات ، وعلى هذا الأساس فان النوت التي تلي النقطة تعزف بسرعة كبيرة جدا ، وهي تختلف بحسب الحالة ، ففي بعض الأحيان تحتاج النوت التي في الأجزاء المتبقية القابلة لنوت منقوطة - والتي تأتي من خلالها وتكون موزعة - الى تطويع . وأيضا فالاحتياج للشعور بالنعومة التي يمكن أن تضطرب بوساطة تغيير النوت المنقوطة بعض الشيء ، وهكذا فانه اذا تم استخدام نوع واحد فقط من هذه الأنواع كنقطة بداية للأداء - فسيظل هناك احتياج للأنواع الأخرى .

ويذكر ليوبولد موزار * Leopold Mozart (مدرسة الكمان) "Violinschul" وأو جزبورج ، سنة ١٨٥٦م

« في القطع البطيئة ، هناك بعض الفقرات الخاصة التي يجب أن تستمر النقطة أكثر طولا مما تتطلبه القاعدة الأساسية وذلك لمنع الاحساس بسمع العزف بطيئا وراكدا للغاية ، ويؤخذ الزمن بهذا التطويل بسلب النوت التي تتبع النقطة » .

ويذكر رايشارد* Johann Friedrich Reichhardt (واجبات عازف الكمان المنفرد) Uber die Pflichten de Ripien Violinisten برلين - ليبزج سنة ١٧٧٦م جزء (٢) .

« حينما تتالى النوت المنقوطة كل بعد الأخرى ، يجب أن تعزف النوت بتقصير بقدر الامكان لاعطاء حماسة أكثر للنوت الطويلة » .

ويذكر تورك * D.G. Turk (مدرسة البيانو) Klavierschule ليبزج Leipzig & Halle سنة ١٧٨٩م ص ٣٦٣ .

« الأشكال التي بها النوتة الأولى قصيرة والثانية منقوطة فإن النوتة الثانية في كل الأحوال توزع بنعومة وتسطيح . والاعتراف بأن النوتة الأولى تأخذ الضغط الذي يجب أن يكون متوسطا للغاية . والنوت التي تستخدم كالعادة لاعطاء النوتة الأولى لهذا الشكل هي قصيرة الطول للغاية » .

أداء النقط كسكتات للتنصيص الموسيقي : Articulation

من الطبيعي وصل « ربط » النقط المتبوعة أو المسبوقة بنوتتين . وغالبا ما تؤخذ كجزء ساكن للتنصيص

● ليوبولد موزار **Leopold Mozart** هو أب الموسيقار العظيم موزار وكان عازفا ماهرا للكمان . مؤلفاته - موسيقى دينية - سيمفونيات - كونشرتات - صوناتات للبيانو ويعتبر كتابا « مهما » لعزف الكمان وهو بعنوان مدرسة الكمان .

"Versuch einer grundlichen violinschule"

Grove's Dictionary of Music & Musicians Volume 5 (L.M.) p 923

● رايشارد **Reichhardt** ولد في ٢٥ نوفمبر سنة ١٧٥٢ وتوفي في ٢٦ يونية سنة ١٨١٤ كاتب ومؤلف موسيقي . ألماني . كان عازفا ماهرا للبيانو وكذلك الكمان . وقد تعلم نظريات الموسيقى وكتب العديد من المقالات والنقد .

Grove's Dictionary of Music & Musicians Volume 7 (R-28) P. (108-109)

● تورك **Turk Daniel Gottlom** (١٧٥٦ - ١٨١٣) . مؤلف موسيقي ألماني واستاذ للنظريات الموسيقية بجامعة **Halle** . ألف العديد من الكتب في نظريات الموسيقى وتتلمذ على يد صديقه هيلر **J.A. Hiller** أعماله : ٢ سيمفونية - كانتاتا - صوناتات ومقطوعات للبيانو **Grove's Dictionary of Music & Musicians Volume 8 (Sp-Vie) P.608**

الموسيقي ، النقط المتبوعة بوساطة نوت قصيرة وليست مسبوقة بنوت ، وأيضا بالمثل النوت المتبوعة بأكثر من نوتتين قصيرتين(٧) .

يذكر كفانتس في محاضرته ببرلين سنة ١٧٥٢م (ص ٥٨) أنه يجب التشديد « الضغط » على النوت المنقوطة مع توقف القوس في زمن النقطة أي ما يعرف باسم "Ger. abgesetez, Fr. detache"

يذكر كارل فيليب ايمانويل باخ* في محاضرته ببرلين سنة ١٧٥٣ ص ٢٣ :

« النقط التي تأتي بعد نوت طويلة أو بعد نوت قصيرة تمسك جميعها .أما في التمبو السريع ـ لاستمرارية التردد والاهتزاز للنقط ـ فإنها غالبا ما تؤخذ كسكتات بالرغم من عكسية مظهر التدوين . ويجب علينا تجنب هذا التناقض بوساطة تدوين آخر دقيق . وبالرغم من ذلك فان الاحساس الموسيقي يعطينا الضوء للطريقة المثل لعزفها » .

ويذكر ليوبولد موزار* في « الأداء الخاص بالكمان » :

« في المقطوعات البطيئة يجب خفض الصوت للنغمة المنقوطة وربطها بالنوتة القصيرة اللاحقة . وفي المقطوعات السريعة فان القوس يترك عند كل نقطة حيث أن كل نوتة منفصلة عن الأخرى وتعزف بشكل حيوي Springing Style ويعد النقطة فان التربيل كروش (♬) تعزف بتأخير كثير والنوت التالية تعزف في الحال بعد ذلك بتغيير سريع للقوس . وعندما يقلب الايقاع المنقوط فإن النوت القصيرة والنوت المنقوطة التالية تربط دائما « بزوجية » أي كل نوتتين بمنحى « قوس » ضربة واحدة . وكذلك لا يجب السماح للنوتة بالتلاشي بسرعة كثيرة ولا يضغط عليها بل تمسك بنعومة هادئة » .

ويذكر ريلستاب* J.C.F. Rellstab في التحليل والنقد "Anleitung" برلين سنة ١٧٩٠ ص ١٢ « بالأداء الخاص بآلة ذات مفاتيح » :

« في أغلب الأحيان ينظر للنقطة كسكتة ، وتؤخذ النوتة الأخيرة بتقصير عن قيمتها الحقيقة المدونة .

وفي الفقرات التي يجب أن تؤدى ممتدة بتثاقل Sostenu-to Passages تمسك النقطة باستمرار بالرغم من عزف النوتة الأخيرة بتقصير عن قيمتها المحدودة . وفي أوقات أخرى يجب مسك النوتة القصيرة بنفس قيمتها المدونة وذلك بسبب السرعة أو التزامن Synchronisation مع حركة الأصوات الأخرى ، ولدقة التعبير ، أو لقيمة النوت الأطول وجد استثناء مثل (C) في شكل رقم (٧) التالي حيث تعزف النوت ممتدة "Fully sustained" وتؤخذ النوت الأقصر كما هي في قيمتها المحدودة .

---

(٧) Ibid, 1977 p.444

● رلستاب Johann Karl Friedrich Rellstab (ولد في برلين سنة ١٧٥٩ وتوفي سنة ١٨١٣ ـ أهم أعماله كموسيقي : ٣ كانتاتا ـ باسيون ـ ماس . وأغاني مارشات البيانو ـ ٢٤ قطعة صغيرة البيانو) . وكتاباته في التحليل والنقد بعنوان :

– Uber die Bemer Kungen eins Reisenden 1789
– Anleitung fur Clavierspieler 1790.

Grove's Dictionary of Music & Musicians — Volume 7 (R-So) P.121, 122)

شكل رقم (٧) يوضح

النوت المنقوطة

التنصيص الموسيقي

الربط (أقواس التعبير الأدائي)



شكل رقم (٧)

ما كان عصر الباروك يفضله في التعامل مع النوتات المنقوطة على اختلاف أنواعها :

كانت النوتة ذات النقطة المضاعفة « كرمز للتدوين » موجودة لأجيال متعددة قبل استخدامها بشكل عام في أواخر القرن الثامن عشر ، فقد كان من المفضل بوضوح الاستخدام المختلف للنوتة ذات النقطة الواحدة ، وقد بدأ ظهور هذا التحول في التدوين فيما سنوضحه في الفقرتين التاليتين :

١ ـ يذكر ليوبولد موزار

« ان من الشيء الجيد أن نقر ونتفق بأحقية هذا التطويل للنوتة ذات النقطة وقد فعلت ذلك وتعمدته واعددت عزفي بكتابة النقطة المضاعفة تليها النقطة القصيرة »[٨].

٢ ـ يذكر ماربورج* F.W. Marpurg في مقدمة لعزف البيانو "Anleitung Zum Clavierspielen" برلين سنة ١٧٥٥م ص ١٣ :

إذا كانت النوتة ذات النقطة حادة جدا وإذا كان تردد النوتة القصيرة تؤخذ بنشاط وحيوية أكثر مما هي مكتوبة بقيمتها الزمنية ، على الفرد كتابة أولا . نقطتين الواحدة تلي الأخرى ثم تقصير القيمة الزمنية للنغمة الثانية الى النصف .

٣ ـ اعتاد كوبران Couperin على أداء النقطة بأي تطويل يرغبه وكان لا يرى ضرورة كتابتها في التدوين ولكنه كان يشير إلى النوت ذات النقطة المضاعفة (حتى ولو لم تظهر في التدوين) بإضافة ذيل زيادة عن الشكل الصحيح لتدوين النوتة القصيرة . مثل الشكل رقم ٨ (a,b) ولولا ذلك لكان من الممكن أن تنتج النوت المنقوطة « إيقاعا ثلاثيا » لملاءمة الصوت المقابل لها مثل ما هو ظاهر في مازورة رقم (٢) .



شكل رقم (٨)

(٨) Leopold Mozart, Violin Shule, Augsburg, 1756, I,III, P11.

* فريدريش فلهلم ماربورج (١٧١٨ ـ ١٧٩٥) من المؤلفين الموسيقيين الذين قاطروا الى بلاط فردريك الأكبر في برلين . وترجع شهرته إلى أنه من أوائل الذين شغلوا أنفسهم جديا بذلك النوع من النقد الذي لعب منذ ذلك الحين دورا مهما في الشؤون الموسيقية .

ثيودور فهي : تاريخ الموسيقى العالمية ص ٣٧٩ ، ص ٣٨٠

جـ - يعرض كوبران* هنا مثالا لاستثناء نادر لتدوين دقيق للنقط المضاعفة تتم بوساطة كتابة سكتات التصيص وشرح ذلك جلي ، فهي مؤلفة إيطالية في أسلوب افتتاحية فرنسية "French overture" والتي لم تكن حتى هذا الوقت معروفة للعازفين الايطاليين .

Amsterdam [1714] opening Largo:
3, publ. posthumously,
Arcangelo Corelli, Op. VI, No.



شكل رقم (٩)

استمر التعامل مع النوت المتعددة التنقيط حتى جيل بتهوفن وربما فقدت قوتها بالتدريج ، ومازال باقيا للتطويل الموسيقي اليقظ الذي يستطيع تحديد الايقاع النشط بغير افتعال ، وهذه موهبة ومقدرة طبيعية ، ولا تحمل أكثر من ذلك في الموسيقى القديمة ، وبالرغم من كونها مقدرة طبيعية إلا أنها في الحقيقة إحدى التشكيلات التي تولد الاختلافات في أداء موسيقى عصر الباروك ، فالفقرات التي ظهرت غير واضحة وراكدة تتحول إلى حياة ونشاط حينما توجه خلالها النقط المتعددة في أماكنها الصحيحة .

التباين الأدائي - التباين الايقاعي

التباين الأدائي مظهر لحرية الايقاع ، ويحدد بأنه العزف « غير المتساوي » لنغمات متساوية في التدوين ، والنغمات التي يمكن تباينها كما يلي :

أ - تمتد درجة التباين من التوسط والهدهدة (مثل الايقاع الثلاثي) من ناحية واحدة والقوة مثل (النغمات المنقوطة) من الناحية الأخرى وليس الاختلاف فقط في التدوين لكنه التأثير الموسيقي المطلوب الذي يجب أن يحدد الايقاع في العزف . فالنغمات المنقوطة التي تؤدي بشكل حاد وكذلك النغمات متساوية القيمة الزمنية والتي تؤدي تقريبا بشكل غير متساو تماثل صوت الهدهدة i.e. Lilting وهذه الهدهدة التي تماثل (الايقاع الثلاثي) تعد من أهم الوسائل المميزة لاستخدام التباين .

ب - يناسب التباين بالدرجة الأولى الألحان المسلسلة ، ويبتعد في الغالب عن الألحان القفزية .

جـ - النغمات الزوجية ذات القيمة المتساوية تصلح للتباين .

د - لا يستخدم التباين حينما تكون النغمات بطيئة جدا أو سريعة جدا لأننا سنسمع ذلك إما راكدا أو مهرولا .

هـ - النغمات تكون غير مؤهلة تماما للتباين حينما تكون سريعة وتظهر بأعداد كثيرة :

١ - ففي الزمن السريع بظهور أعداد كثيرة من الدوبل كروش (♬) يمنع التباين ولكن حينما تظهر اعداد الـ (♬) مسرعة جدا لا تؤهل الكروشات (♫) ولكن إذا ظهر قليل من (♬) فيمكن تجاهلهم وعندئذ تؤهل الكروشات (♫) للتباين .

---

* فرانسوا كوبران : ولد في باريس سنة ١٦٨٨ وتوفي في باريس سنة ١٧٧٣ المسمى بـ « كوبران الأكبر » . كان عازفا للهاربسيكورد في القصر ومدرسا للأمراء . وعازفا للأرغن في كنيسة سان جيرفيه . أهم أعماله كانت مخصصة للهاربسيكورد إما بوصفة آلة منفردة وإما مع مجموعة من آلات وترية ذات القوس مع قلاوته جانبية . طبعت أجل موسيقاه للهاربسيكورد في أربعة مجلدات بعنوان (مقطوعات للكلافسان) سنة ١٧١٣ : ١٧٣٠ والطريقة المثلى لأدائها وبخاصة الأداء الدقيق السليم للحليات من الأهمية الحيوية بحيث حملت الفنان نفسه على اصدار كتاب تعليمي « ميثود » سماه عزف الكلافان L'Art detoucher Le clavecin سنة ١٧١٦ .

كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية - القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٣٣٩ ، ص ٣٤٠ .

٢ ـ وفي الزمن البطيء تؤهل أعداد الدوبل كروش ( ) للتباين إذا لم تظهر أعداد كثيرة من التريبل كروش ( ) .

و ـ النوت التي ما تتيح عادة ظهور التباين الايقاعي هي التي تكون مقسمة إلى جزأين أو أربعة أجزاء في الضربة الواحدة وفيما يلي شكل رقم (١٠) يوضح علامات الأزمنة المختلفة مع القيم الحقيقية للنوت المؤهلة للتباين .

شكل رقم (١٠) يوضح علامات الأزمنة المختلفة مع القيم الحقيقية للنوت المؤهلة للتباين



شكل رقم (١٠)

أ ـ وعندما تختلط هذه النوت بأعداد كثيرة من النوت القصيرة غير المسرعة جداً فإنها تؤهل للتباين ويمكن أن تتباين النوت القصيرة فقط أو كلاهما في نفس الوقت، ويمكن أن تعزفا بعدم التساوي بدلا مما يذكر في (هـ) .

ن ـ النوت التي لم تؤهل للتباين ، ولكن تحمل النقط أو الشرط ، تعاق من أن تؤخذ بعدم التساوي . فالنقطة لا تمثل العلامة المنتظمة للأداء المتقطع Stacatto في عصر الباروك بالرغم من أنها أحيانا تحمل ذلك المعنى بأنها العلاقة المنتظمة للأصوات المتساوية . والشرطة هي العلامة المنتظمة للأداء المتقطع في عصر الباروك ولكن حينما تكون كل النوت منفصلة متقطعة لا يمكن جمعها في ثنائيات وبصورة طارئة يعاق التباين .

ي ـ من جهة أخرى يمكن تحديد النوت القابلة للتباين ببعض الاصطلاحات المحددة التي تؤكد على تماثلها (٩) .

Notes Marteless — notes equales — egalment—movement marque movementde-cide — datachez — coups equs .. الخ . . .

ويمكن تحديد دقة التباين بهذه التعريفات

"Inegales — notes inegales — pointer lourer"

(٩) Robert Donington "The Interpretation of Early Music, New Version" Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1977, P.452.

إيقاع المدهدة Lourer

وفيه تكون النغمة الأولى مطولة وتقصر النغمة الثانية فتتحول إلى ما يقرب من « الايقاع الثلاثي » أي أن تصبح ♩. ♪ ← ♩ ♪ 3 ... الخ والناشرون الجدد يميلون إلى نسخ وتدوين القطعة كلها مرة أخرى من ميزان $\frac{4}{4}$ الى ميزان $\frac{12}{8}$ أو ميزان $\frac{3}{4}$ الى $\frac{9}{8}$ عند التأكيد على إيقاع المدهدة .

والحدود الحقيقية ترجع لحرية تصرف العازف ، فالنغمات المنقوطة المدونة التي تظهر مع النوت المتساوية تتباين ويجب عزفها بشكل قاطع وحاد كنغمات متعددة التنقيط لتميزها عن التباين المعتدل ويطلق عليها مصطلح "Pointer" . وعلى العكس فإنه يمكن في فقرة ما تحتوي على نوت منقوطة فبدلا من أدائها بشكل حاد وقاطع كنوت متعددة التنقيط يمكن أداؤها بشكل ناعم يوحي بإيقاع المدهدة . وانا لنجد كثيرا من الفقرات المحتوية على نقاط طويلة بطابعها في مؤلفات بيرسل "Purcell" ومعاصريه تسمع رائعة بهذا التعبير الناعم بالرغم من وجود فقرات أخرى تحتاج إلى بريق الايقاع النشط .

ومن المفيد في هذا التضارب والاختلاف أن نعترف بأن هذا الاختيار المتروك بحرية وثقة للعازف يمكننا من أن نعزفها بطرق مختلفة مع استمرارها في نفس الطابع(١٠) .

المقابلات الايقاعية

٢ مقابل ٣ لا يمثل إيقاعا طبيعيا في عصر الباروك

كانت النسب المحسوسة والمدركة في القرن السادس عشر هي الثلثيات والربعيات ، والخمسيات ، السدسيات ، السبعيات ... الخ ومن المحتمل أن تكون قد عزفت بحرفية والتزام بوساطة موسيقى هذا العصر .

وفي القرن السابع عشر فقد الاهتمام بتلك النسب ، ولا يضللنا ظهور ٢ مقابل ٣ أو ٣ مقابل ٤ في عصر الباروك ، ٣ مقابل ٤ كنسبة أصيلة وان كانت قد ظهرت في أعمال تليمان G.P. Telemann في الجالنت Galant Style .

أما في منتصف القرن الثامن عشر ، فمن الصعب التأكد بأن ٢ مقابل ٣ حقيقة مقصودة ولا لاحدى هذه النسب المكان المقبول في الايقاع الحقيقي في عصر الباروك . وكانت الثلاثية شائعة ونجدها مكتوبة بطرق حديثة كمجموعة محتوية على ثلاث نوت بوساطة (3) وذلك لجعل المجموعة واضحة حتى آخر الطبعات المشهورة لبتروش Petruccis في أوائل القرن السادس عشر .

وفي موسيقى الباروك عني بتجميع النغمتين مقابل ثلاثة لملاءمتها لأنفسها أو لملاءمتها بوساطة الايقاع الثلاثي .

وكان التدوين عبارة عن مزيج من علامات نصف مذكورة للنسب وفاقدة الاصطلاح والمرونة الملائمة للنقطة ، والاستعمال الشائع المتفاوت (المتباين) من الوسائل التي سخرت لخدمة نعومة ♩. ♪ وخشونة ♩ للتوصل إلى نفس النتيجة ♩ ♪ 3

والان قد ازداد استعمال الثلثيات وعادة في ميزان $\frac{4}{4}$ ومثلها في $\frac{2}{4}$ وكذلك $\frac{3}{4}$ وكانت بداية الكثير من القطع الموسيقية التي كانت أكثر ملاءمة أن تدون في ميزان $\frac{12}{8}$ ، $\frac{9}{8}$ ، $\frac{6}{8}$ وأداء القيم الأخرى مقابل هذه الثلثيات كما في شكل رقم (١١) لباخ C.P.E. Bach ويظهر فيه :

(١٠) Ibid 1977 p. 453

A ـ النوت المنقوطة ضغطت وكثفت وتركزت .
B ـ النوت المتساوية توسعت إلى إيقاع ثلاثي حينما تكونت مقابل الثلاثيات .

شكل رقم (١١)



خاتمة

من العرض السابق نلحظ حرية أداء الايقاع في عصر الباروك لخدمة التعبير الموسيقي مما أضاف لموسيقى عصر الباروك الحيوية والنشاط والتنوع .

وسنذكر دائما أن جوهان سبستيان باخ* كان مشهورا عنه اشتمال تدوينه لمقطوعاته على العناصر والأشكال التي كانت تترك في أيامه لمزاج العازف وللحالة النفسية المراد التعبير عنها . ويمكننا أن نتعلم درسا قيما من كتاباته ونتعرف على ما كان المؤلفون الموسيقيون يتوقعونه من العازفين ويدلل على قولنا هذا بعض الأمثلة الموسيقية :

١ ـ نرى في شكل رقم (١٢) وهو تدوين Mass لباخ B Minor Duet Domine Deus of Gloria in T.S. ظهور الايقاع المزدوج الذي تعزف فيه النوته الأولى بحركة سريعة في أول ظهور الفكرة Theme في الاستهلال والتي تعود في تدوين متساو .

J.S. Bach, written-out couler (a) in the Gloria of the B minor Mass,



شكل رقم (١٢)

٢ ـ نرى في شكل رقم (١٣) في إعادة نسخ كونشيرتو الكمان لباخ في E Major للهاريسيكورد العودة لمتاعب تغيير التدوين من التساوي إلى عدم التساوي أي (التباين) .

ونرى تفضيل باخ الايقاع المزدوج لجزء الكمان على إيقاع المدحدة كان شيئا طبيعيا ، وعندما تكون خطوات اللحن غير متساوية تترك القفزات متساوية .

J.S. Bach' in transcribing the E major Violin Concerto, Movt. II, for harpsichord:-

Vn. Concerto:



Rhythm changed in harpsichord concerto to:



شكل رقم (١٣)

---

* جوهان سبستيان باخ : ولد في ايزيناخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) مؤلف موسيقي وعازف للأرغن ومدير الموسيقى على يديه بلغت البوليفونيه ذروتها وأثمرت أجمل ثمارها سواء في التوبة ـ الكانون ـ الكورال ـ كانتاتة . الا مؤلفاته سبعا وأربعين مجلدا . للأرغن ـ للكلافسان ـ للكمان ـ للفيوله القديمة ـ للفلوت .
(انظر تراث الموسيقى العالمية لكورت زاكس ص ٣٥٤ ، ٣٥٥)
(انظر تاريخ الموسيقى الغربية : أميل فويلرموز ص ١٨٣ ، ١٩٢)

ملخص البحث

اتصفت موسيقى عصر الباروك بالقيمة الجمالية بما احتوت عليه من عظمة وحيوية ، وقد أضاف العنصر الانساني لها ثراء بما أدخله من التعبير العاطفي .

والتباين هو إحدى الوسائل التعبيرية في موسيقى هذا العصر وهو مظهر لحرية الايقاع . وتدور فكرة هذا البحث حول إلقاء مزيد من الضوء على الايقاع وأسلوب استخدام التباين في هذا العصر حتى يتوفر للفرد الفهم والخبرة للجانب التعبيري لموسيقى عصر الباروك واللازم لفن الأداء « العزف » .

وقد اشتمل البحث على :

١ ـ توضيح مفهوم الايقاع والمقياس وتنظيمه .

٢ ـ الايقاع في موسيقى عصر الباروك .

٣ ـ قيم النوت ـ التدوين في عصر الباروك .

٤ ـ أداء موسيقى العصور الوسطى وعصر الباروك . الايقاع المتروك كلية للعازف ـ الايقاع المتروك جزئيا للعازف .

٥ ـ النوت المنقوطة ـ تعليمات أداء النوت المنقوطة في عصر الباروك ـ أداء النقط للتنصيص الموسيقي Articulation .

٦ ـ ما كان عصر الباروك يفضله ـ التعامل مع النوتات المنقوطة على اختلاف أنواعها .

٧ ـ التباين الأدائي ـ التباين الايقاعي ـ « المقابلات الايقاعية » .

٨ ـ إيقاع المدمدة Lourer

٩ ـ المقابلات الايقاعية .

١٠ ـ خاتمة

RHYTHM IS AN ELEMENT OF INTERPRETATION OF BAROQUE MUSIC.

The Music of the Baroque century is so great and full of liveleness. Musicians added richness to that music with the pathetic expression. Inequality is an aspect of Rhythmic freedom and it is an element of interpretation of early music.

This research centres around giving spot lights on Rhythm and the using of inequality in that period in order to give prior experience of the interpretation of baroque music which is necessary for the art of performance.

The Study consists of the following:

1. **What is Rhythm.**
2. **Rhythm in Early Music:**
   a) **Flexibility, the key to early Rhythm.**
   b) **Rhythm, left entirely to the performer.**
   c) **Rhythm, left Partly to the performer.**
3. **Note — Values:**
   a) **Dotted Notes — over Dotting itself variable in Extent.**
   b) **Baroque instructions for dotted notes.**
   c) **Dots as silences of Articulation.**
4. **General baroque preference for the variable Dot.**
5. **Inequality:**
   a) **Which notes should be made unequal.**
   b) **The litting Rhythm (lourer).**
6. **Triplet Rhythm.**

Finally I wish that this modest research covers and clarifysall the points.

المراجع العربية

١ ـ أميل فويلترموز : « تاريخ الموسيقى الغربية » منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق سنة ١٩٨٠ .
٢ ـ ثيودور فني : « تاريخ الموسيقى العالمية » ترجمة سمحة الخولي . محمد جمال عبدالرحيم ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٧٠ .
٣ ـ سمحة الخولي : « محيط الفنون » ـ الموسيقى » دار المعارف القاهرة .
٤ ـ كورت زاكس : « تراث الموسيقى العالمية » ترجمة سمحة الخولي . حسين فوزي ـ القاهرة سنة ١٩٦٤ .
٥ ـ ولي شاكر ـ أميمة أمين : كتاب المعلم ـ مطابع الأهرام التجارية ـ القاهرة سنة ١٩٧٩ .

المراجع الأجنبية

1. **Ann Driver: "Music and Movement" Oxford University Press, London 1979.**
2. **Arcangelo Corelli: op, vi, N. 3. publ. Posthumously, Amsterdam, 1714.**
3. **Bach C.P.E: Essay, I Berlin, 1753.**
4. **Carl E. Seashor: "Psychology of Music" Dover Publication Inc. New York, 1967.**
5. **Couperin: L'Apotheose de corelli, Mt. VI.**
6. **Etienne loulie: Elements Paris, 1696.**
7. **Grove's Dictionary of Music & Musicians Volumes (5—7X8) Fifth Edition, Eric. Blom. The Macmillan press Ltd. London 1975.**
8. **Tonchim Quantz Essay Berlin, 1752.**
9. **Johann Friedrick Riechhardt: Uber Diue pfliehten des.**
10. **Leopold Mozart, Violin Schule, Augsburg, 1756, I, iii.**
11. **Marpurg F.W: Anleitungzum, clavierspielen, Berlin, 1755. 1, x.**
12. **Michel de Saint-lambert, Principes due clavecin. 1702.**
13. **Michel L'Affilard: Principes, Paris. 1794.**
14. **Relistab J.C.F.: Anleitung, Berling 1790.**
15. **Robert Donington: The Interpretation of Early Music, New Version Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1977.**
16. **Turk D.G. Klavierschule, Leipzig and Hall 1789.**

* * *



١) صورة لصفحة من مخطوط ترانيل (جرادوال) يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي ، وتظهر بها رموز النواميس مكتوبة بدون مدرج موسيقي . المخطوط بمكتبة نيويورك العامة .



(٢) صورة لصفحة من مخطوط لاس ويلجاس الموسيقي من تأليف ميجيي إنجلز التي يرجع للقرن الثالث عشر الميلادي ، وهي تبين فقرة من الأورجانوم والترويس مدونة بالتدوين المحدود القياس . برشلونة ١٩٣١ .



(٣) أنشودة بالاد فرنسية مدونة بالتدوين المحدود القياس ، كما كان مستعملا في القرن الرابع عشر ، وهي مأخوذة من كتاب « قوائم التدوين » ليوحنا ثولف .



٤) ترتيل «جلوريا باتري» مدون بالتدوين القوطي للتراتيل البسيطة ويرجع إلى ١٤٨٧ مأخوذة من مخطوط بمكتبة نيويورك العامة.

أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي اجتماعيًا وأدبيًا

وديعة طه النجم
جامعة الكويت

تمهيد

لقد غلب على الدراسات العربية التي تناولت العصر العباسي وحياته الادبية والاجتماعية القول بأن هذا العصر كان عصر ترف وملذات ومجالس وغناء وجوارٍ وغلمان . . . ولقد سيطرت هذه الصورة بأضوائها الغامرة على كل ما عداها فطغت على صورة الواقع الذي عاشه اكثر الناس ، حتى صار يتبادر الى الذهن ان العصر لم يكن يحوي طبقات من الناس تكدح وتكدّ لكي تعيش ، وقد تجد او لا تجد ما تبتغيه من أجل رزقها .

ولقد كان من الطبيعي ان ترتسم صورة المرأة في هذا العصر وكأنها لم تكن الا الجارية والمغنية والعازفة . . . وكأنْ حياة العصر لم يشغلها غير الغناء والشعر ومجالس يتطارح فيها الشعراء مع الجواري المغنيات او الشاعرات ، الشعر والغناء . .

ولقد كان لهذا الطغيان على صورة الواقع الحقيقي نتائج خطيرة ، اختفت معالم الصورة الحقيقية ولا سيما صورة المرأة الحرة والمرأة العاملة ، صورة المرأة الزوج والابنة والأخت . . . وربما كان لندرة الاشارات الدالّة على الواقع وخفائها أثرٌ في صنع هذه الصورة البعيدة عن الواقع .

ويجب ان نقرّ ، مع ذلك ، ان بعض الدراسين لم يأل جهدا في التتبع والنظر المدقق من أجل الوصول الى حقيقة الصورة ، وذلك في دراسات تاريخية جيدة . ولكن اكثر هذه الدراسات تبقى في اطار دراسات تاريخية غير متخصصة بموضوع المرأة في المجتمع والأدب .

وحبّذا لو قام دارسون بإلقاء نظرة جديدة فاحصة ، دون فرضيات سابقة تقول بأن حياة العصر العباسي هي حياة الجواري والغناء وحسب .

ومن هذا المنطلق فقد ارتأيت أن ألقي نظرة عامّة على احوال المرأة ، اجتماعيا وأدبيا في العصر العباسي ،

دون قصد الى الدراسة المفصّلة ، محاولة استنطاق النصوص التي ترد بصورة عابرة وغير مقصودة ، سواء في كتب التاريخ او الأدب او الأخبار العامة . . . وذلك من اجل استكناه الدلائل التي تكمن خلف الظاهر .

وقد رأيت ان أتناول الموضوعات التالية :

(١) المرأة والطبقات الاجتماعية .
(٢) المهن التي مارستْها المرأة .
(٣) منزلة المرأة الأدبيّة .

المرأة والطبقات الاجتماعية

اذا اردنا ان نفهم طبيعة منزلة المرأة في الحياة الاجتماعية للعصر العباسي ، فإنَّ من الضروري أن ننظر الى طبيعة الطبقات الاجتماعية للحاضرة العباسية . هذه الحاضرة التي حفلت بشتى المفارقات والصور التي جدّتْ على حياة الناس من كل صوب . فممّا لا شك فيه أن مجتمع الحاضرة العباسية الذي حفل بشتى النشاطات الاقتصادية والثقافية ، والذي اختلطت فيه عناصر من شتى الأجناس والحضارات ، لم يعد يحتكم في طبيعة علاقاته او مفاهيمه السائدة الى التقاليد العربية الخالصة التي كانت تحكم الحياة العربية أوّلا ، ولا للمفاهيم الاسلامية الأولى ثانيا .

لقد كان من آثار هذا التطور الواسع في الحياة العامة ظهور أشكال من التفاوت الاجتماعي بين طبقات الناس في كسبهم وفي طبيعة علاقاتهم وفي المفاهيم التي تسود حياتهم . . . فقد كان اصحاب الحرف والصناعات يشكلون السواد الأعظم في حياة الحواضر ، وهم ممن يكسبون رزقهم بأيديهم . وكان كسبهم بصورة عامة متواضعا ، وهم أقرب الى حياة الكفاف منهم الى حياة الكفاية . ويُعدّ الصانع « ليس بالفقير ولا بالغنيّ »[١] . وكانت الحرف أنواعا شتى لا تكاد تُحصى[٢] . ولكنَّ الحِرَف التي لا تقوم أساسا على رأس مال كبير ، قلّ أن تدرّ على أصحابها ربحا وفيرا . بينما اصحاب الثراء اذا وضعوا اموالهم في تجارات ، فإن هذه التجارات تكسب بطبيعة الحال باطراد يتناسب مع مقدار المال الذي وُظّف فيها . ومن هنا كانت ملاحظة الجاحظ الذكية التي يقول فيها : « . . . ولم أر سقّاء قط بلغ حال اليسار والثروة ، وكذلك ضرّاب اللبن والطيّان والحرّاث وكذلك ما صغر من التجارات والصناعات . ألا ترون أن الاموال كثيرا ما تكون عند الكتّاب وعند اصحاب الجواهر وعند أصحاب الوشي والأنماط وعند الصيارفة والحنّاطين (أي بائعي الحنطة) . . . » وينتهي الجاحظ الى القول بأنّ : « . . . جل الأموال أحقّ بأن تربح الجمل من تفاريق الأموال . . »[٣] .

ويغلب على الحِرَف السوقيّة في الحاضرة العباسية أن يكون أصحابها بالدرجة الأولى من الموالي ، حيث لم يقبل العرب على أي نوع من أنواع الحرف السوقية أو الاعمال الصيرفية[٤] . ولقد مارس هؤلاء الموالي جميع اشكال الحرف التي شاعت في حياة الحاضرة ، فضلاً عن الحِرف المعروفة ، كالتجارة والصياغة والدباغة والحدادة والخياطة والجزارة وضرب اللبن والكساحة . . . ، كان هناك افراد (منذ القرن الثاني ،

---

(١) الدمشقي ، الاشارة الى محاسن التجارة ١٣ . وانظر رحمة الله ، الحالة الاجتماعية في العراق ٥١ .
(٢) للتعرف على بعض هذه الحرف ، يراجع التنوخي ، نشوار المحاضرة ١ / ٢ ـ ٧ . كذلك رسائل اخوان الصفا ١ / ٢٨٠ ـ ٢٨٣ .
(٣) الحيوان ٤ / ٤٣١ .
(٤) انظر صالح العلي ، التنظيمات ٧٧ ـ ١٠٢ .

كما يبدو) يتاجرون بالأسقاط وبيع الخلقان وجمع الخرق ليبيعها من أصحاب الصناعات المختلفة(٥) .

وكان متوسط أجر العامل في القرن الثالث الهجري درهما ونصف درهم في اليوم لصانع الزجاج ، وازداد أجره قليلاً في القرن الرابع . ولم يتعدّ إيراد اصحاب الحوانيت ثلاثين درهما في الشهر(٦) .

على أن التجار الكبار ـ مثل تجار الحرير والجواهر والانماط وما أشبه ـ يشكلون طبقة خاصة قد ترقى الى مستوى اصحاب السلطان(٧) .

ويتفاوت الناس في طبيعة تعاملهم وشرائهم : بالنقد او بطريقة المقايضة . ويبدو من الحكايات المرويّة أن اكثر الوسائل شيوعاً في البيع والشراء بين العامة وأصحاب الحرف هي طريقة المقايضة ، إذْ يبدو أنها كانت حتى القرن الثالث (بل والرابع) لا تزال مقبولة وسائدة . ويجري التبادل بالموادّ الضرورية او الأطعمة . فقد يتبادل الفرد برغيف او بسمكة أنواعا اخرى من الطعام(٨) . ومن الحكايات الطريفة المرويّة بهذا الصدد : أنْ جزّارا أراد أن يفتح دكانا في الكوفة ، ولكنه لم يستطع أن يبيع شيئا نقدا ، لأن الناس هناك أرادوا ان يشتروا اللحم مقايضةً بأنواع اخرى من الطعام كالنخالة ونُوى التمر وما أشبه(٩) .

ويشيع الحساب بالدوانيق والقراريط في اكثر اخبار العامة . وقلّ ان نسمع اشارات الى الدنانير في حكاياتهم . هذا بينما تُفصّل الأخبار العامة التي تتناول احاديث الشعراء مع الخلفاء وأصحاب الشأن (في مدائح الشعراء خاصة) تفصّل في ذكر الجوائز التي قد ينالها الشاعر ، والتي قد لا تقلّ عن ألف درهم او دينار . . فإذا صدّقنا هذه الأخبار ، فإنّ التفاوت بين الناس في درجاتهم ومستويات حياتهم كان عظيما والبون شاسعا .

ومن الطبيعي ـ في ظل هذا التفاوت ـ أن يتبع وضع المرأة وظروفها الاجتماعية تلك الظروف السائدة ، وأن يكون التفاوت بين مستوى نساء العامة ونساء الخاصة شيئاً متوقعا .

يحدثنا الجاحظ ، في هذا الصدد ، عن امرأة من نساء العامة ، هي ام فيلويه ، التي وصفها بأنها : « . . كانت امرأة صالحة ، وابنها يظهر النسك ويدين بالبخل . وله حانوت في مَقْبرة بني حصن يبيع فيه الأسقاط . . »(١٠) . كان ابنها يُعينها على العيش ، فيُجري عليها في كل عيد أضحى درهما . . وتتحدث ام فيلويه الى نساء الخريبات شاكيةً لأنّ الابن كان احيانا يبعث اليها بدرهم كل عيدين بدلاً من كل عيد ، أي انه قد لا يرسل اليها بأكثر من نصف درهم في السنة عونا على عيشها . . !! . وتحتال نساء العامة على العيش بكل حيلة ، لا سيما اولئك اللواتي لم يكن لهنّ من يعينهن على الكسب . فقد حدّث بعضهم انه كان يصنع قفافا من الخوص تسلية لنفسه ويرمي بها في دجلة فيجرفها النهر

---

(٥) الجاحظ ، البخلاء ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(٦) انظر رحلة الله ٥٦ .

(٧) يعقد الجاحظ مفاضلة بين أصحاب السلطان والتجارة ، وقد لاحظ بدقة نظره تقارب الجماعتين في مستواها ، ولكنه فضل التجار على اصحاب السلطان لانهم يتمتعون بحرية اكبر في حياتهم لاستقلالهم بكسبهم . . (رسائل الجاحظ ، ساسي المغربي ، ١٥٥ ـ ١٦٠)

(٨) امثلة في البخلاء للجاحظ ١٢٠ .

(٩) البغدادي ، البخلاء ١٨٨ .

(١٠) الجاحظ ، البخلاء ١١٤ ـ ١١٥ .

دون ان يعبأ بأمرها ، حتى اكتشف ان امرأة فقيرة تجلس على مسافة قصيرة عند حافة النهر تنتظر القثاء لتجمعها وتبيعها لتقتات بها مع أيتام خمسة لها .. »(١١) .

وامرأة اخرى لم يكن لها من مُعَوِّل ، كانت تدبر حياتها وتسلك كل وسيلة لتستفيد مما يتوفر لها من صدقات الموسرين أو هداياهم . فلمّا يهديها أحدهم ـ في الأضحى ـ شاة ، تحاول جاهدة ان تجعل لكل جزء من الشاة طريقا يستفاد به منها ، حتى القرون والجلد والصوف والعظام .. بل والدم .. كل شيء في الشاة له تدبير وفائدة .

وهكذا فإن نساء العامة جزء من الطبقة التي ينتمين اليها ، سواء كان لهن كاسب او لم يكن . وقد اضطر بعضهن الى كسب عيشهن بأنفسهن (وسيأتي ذكر ذلك بعد) .

ان اول ما يواجه الباحث عند النظر الى العصر العباسي ، هو تلك الصورة الباهرة التي تقدمها اكثر المصادر عن الحياة العامة للمرأة الجارية او القينة التي فتحت جميع الأبواب لها لتشارك بحرّية تامّة في الحياة العامة ، وكأنّ حياة الناس كانت تسير سهوا ورهوا ، وكذلك حياة المرأة . ولست هنا في معرض الخوض في حياة الجواري ودورهن في الحياة العامّة ، ولكن على الباحث ان يلتفت الى حقيقة مهمة في حياة الجواري انفسهن . تلك هي أن الجواري في هذا العصر لم يكنّ جميعا من مستوى واحد أو طبقة واحدة . بل لا نخطىء إذا قلنا ان مستويات حياة الجواري تعكس جميع صور التفاوت الاجتماعي الذي عرفه العصر . فالجواري ، قبل كل شيء ، لم يكنّ مغنيات او شاعرات بارزات .

فهناك الجواري اللواتي يقمن بالخدمة في البيوت ، وهناك المربّيات والمشتغلات بالأعمال الممتهنة التي يُسخّرهن مالكوهن للقيام بها . وقد تمتلك امرأة حرة مجموعة من الجواري والغلمان يقومون على خدمتها . وقد يهدي زوج زوجه جاريةً أو اكثر لتقوم على خدمتها .

ويظهر في المجتمع العباسي نوع فريد من العلاقات الاجتماعية التي مارسها بعض النساء في هذا العصر . ويغلب على الظن انهن من الجواري خاصة . ذلك هو ما يسمى بـ (الزواج النهاري) الذي يبدو أنه لم يكن زواجا معلنا ، وربما كان مؤقتا ، ويقوم الزوج فيه بزيارة زوجه نهارا فقط في بيتها . ويبدو أنّ هذا النوع من الزواج قد شاع في البيئة البصرية منذ القرن الثاني للهجرة(١٢) . وقد تلجأ المرأة الى هذا النوع من الزواج في ظروف مادية صعبة ، وذلك لكسب معاشها او قوت يومها . فهو وسيلة من وسائل العيش . تقول إحدى هؤلاء النسوة ، طالبةً من احدهم ان يشتري لها بعض مواد الزينة من السوق :

« ... اني قد تزوجت زوجا نهاريا والساعة وقته ، وليست عليّ هيئة ، فاشترِ لي بهذا الرغيف آسا وبهذا الفلس دهنا ، فإنك تؤجر . فعسى ان يلقي محبتي في قلبه فيرزقني على يدك شيئا أعيش به . فقد ، والله ، ساءت حالي وبلغ المجهود مني .. »(١٣) .

ان الأخبار التي بين أيدينا لا تساعدنا كثيرا في التعرف على صورة المرأة في وسط الحياة الأسرية . بل انّ كاتبا كالجاحظ ، الذي يُعدّ من اكثر الكتّاب عناية بحياة الناس من حوله ، حينما تناول العلاقات الأسرية ، لم يجد إلا النزر اليسير من الحكايات التي

---

(١١) البغدادي ، تاريخ بغداد ٦/ ٩ .
(١٢) انظر امثلة في : ابن منظور ، مختار الأغاني ٢/ ٤٧ ، الحيوان ٥/ ٤٦٧ ـ ٤٦٨ .
(١٣) الجاحظ ، البخلاء ١٢٤ .

تتناول حياة المرأة في إطار الاسرة . وأكثر هذه الاشارات تأتي عرضا بوساطة بعض أصحابه . هذا رغم عناية الجاحظ بنقل احاديث العجائز من العامة . ولعل بعض تلك الاشارات النادرة والطارئة تأخذ بأيدينا نحو التعرف على بعض تلك العلاقات الدقيقة في الحياة الأسرية . فالرجل من عامة الناس ، حينما يذكر امرأته امام الغرباء من الناس ، قلّ أن يشير اليها اشارة صريحة او حتى يدلّ عليها بوصفها زوجه أو قرينته .. فبعضهم يصفها بـ (العجوز) وآخر يشير اليها بلفظة (النعجة) ، كما في قول أحد البخلاء مثلا :

« . . . وكنت أنا والنعجة كثيرا ما نغتسل بالعذب . . . »[14] .

وكثيرا ما يستعمل الجاحظ نفسه للأسرة لفظة (الأهل) ، وهي تشمل الزوجة والأبناء ، ويستعمل لفظة (العيال) للأبناء ، والرجل (مُعيل) ، إذا كان كثير العيال[15] . وأكثر هذه الألفاظ لا يزال يستعمل في لغة عامّة الناس في اكثر الاقطار العربية ، ولا سيما خارج المدن وخارج الطبقة المتعلمة . . .

على أن هذه الصورة مع ذلك قد تبدو مناقضة لما تحفل به أهاجي الشعراء من قذف في نساء الآخرين وشتم صريح لاعراضهم علانية . فالمجتمع العباسي (كأي مجتمع على وجه البسيطة) حافل بالمفارقات . وتأتي صورة المرأة جزءا من هذا الكل الزاخر بشتى الالوان والاحوال . فوجه من وجوه هذه الصورة قد يبدو في امرأة تدخل بيت الزوجية ولا تخرج منه حتى تحمل الى قبرها . . يقابله وجه آخر يبدو في امرأة بلغ عدد ازواجها « بضعة عشر رجلاً »[16] بل من غرائب الصور التي يقدمها هذا المجتمع ، صورة ذلك الرجل الذي كان يبيح لزوجه ان تعاشر رجالا في منزله يقومون بالانفاق عليها ، بل وتتعهد لبعضهم ألاّ تُعاشر زوجها ![17] .

وهكذا يتلوّن هذا المجتمع بشتى الالوان ، زاهية ومعتمة ، وتتشابه ما بينها مختلف الظلال . وهكذا فإن منزلة المرأة ، حتى في إطار الحياة العائلية ، تتفاوت بتفاوت الطبقات والأحوال . واذا صدّقنا الحكايات التي كان الناس يتداولونها على سبيل التظرف والفكاهة ، فإن في بعضها دلائل طريفة على ما يمكن ان تبلغه المرأة من سلطان في الاسرة أو في زوجها خاصة . فقد روي ان بعض البغداديين كان يحدّث اصحابه فيقول لهم :

« . . . ان في جهاز العروس الى زوجها سرجا ولجاما فإذا انقضت ايام العرس ، إن سبق الرجل الى السرج فأسرج المرأة . . . ملك عليها أمرها . وإن تراخى لحظةً وضعت هي السرج على قفاه . . . فلم تنزل عنه الا بطلاق أو موت . . »[18] .

فالمرأة يمكن ان تبلغ مقدارا عظيما من السلطة في الأسرة . ولعل هذا يفسّر الميل الى كثرة التسرّيّ بالجواري والاماء ، إذ ليس من السهل ان تفارق الأَمَة منزلتها إلاّ بسلطان الرجل ، إذا شاء أن يعتقها ويجعلها في منزلة الزوجة . ولقد كان لبعض هؤلاء الاماء فعلاً دور معروف في حياة هذا العصر .

---

(١٤) نفسه ٤٩ .
(١٥) نفسه ١٣١ ، ٦٨ ، ٦٣ ، ١٤٥ ، ١٩٥ .
(١٦) التنوخي ، نشوار ٨/ ١٤٧ .
(١٧) نفسه ٨/ ٢٣٥ .
(١٨) نفسه ٣/ ٣٠ .

أما نساء الخاصة ، فإن ظروف حياتهن تختلف في طبيعتها ومستواها ، سواء كُن من الحرائر أو الاماء . ومعلوم أنّ نساء البلاط العباسي لم يكُن جميعا من اصول عربية[١٩] . ولعل الالتزام بالقيود الاجتماعية الموروثة كان أخف تقييدا لحرية الأمة . وربما كان هذا أثر في ظهور صور جديدة للمرأة في الحياة الاجتماعية والأدبية ، بل حتى السياسية . فمن الواضح أن بعض جواري السادة والاشراف كُن يتمتعن بحريّة في الحياة العامة ، وكُن يبرزن للناس او يختلفن الى الاسواق دون ان ينكر ذلك منكر ، يقول الجاحظ :

« . . . ثم لم يزل للملوك والأشراف إماء يختلفن في الحوائج ويدخلن في الدواوين ، ونساء يجلسن للناس ، مثل خالصة جارية الخيزران ، وعتبة جارية ريطة ابنة ابي العباس ، وسكر وتركية جاريتي ام جعفر ، ودقاق جارية العباسة ، وظلوم وقسطنطينة جاريتي ام حبيب وامسوأة هرون بن جعيويه ، وحمدونة أمة نصر بن السندي بن شاهك . ثم كنّ يبرزن للناس احسن ما كُن واشبه ما يتزيّن به . فما انكر ذلك منكر ولا عابه عائب . . »[٢٠] .

وحينما ارتقت بعض الجواري الى منزلة عالية في ادارة بيوت الخاصة ، ولا سيما ابناء الخلفاء صار منهن (في القرن الرابع وما بعده خاصة) القهرمانات اللواتي بلغن درجة كبيرة من النفوذ في الحياة الادارية والسياسية . والطريف ان القهرمانة من بين نساء البلاط كان بإمكانها وحدها ان تخرج الى الاسواق او تقوم بالمعاملات مع الناس ، دون نساء البلاط الأخريات[٢١] ومما يروى في هذا الصدد ان ام المقتدر أمرت « قهرمانتها (ثمل) بالجلوس في التربة التي بنتها في الرصافة للنظر في المظالم . وكان يحضر مجلسها عدد من الوزراء والقضاة والفقهاء . واستنكر الناس ذلك . . . »[٢٢] .

وكان لأم موسى (قهرمانة المقتدر) من السلطان ما يجعلها تتصرف في أموال الخلافة ، وتدخل بحريّة على الوزراء ، تأمر وتنهى ![٢٣] .

ولقد أثبتت بعض الاماء من أزواج الخلفاء قدرة فائقة على التصرف المتفرد ، مستغلةً منزلتها في البيت العباسي من طرف ، وحريّتها التي تتمتع بها بحكم كونها أمَة ، من طرف آخر . ومن أمثلة ذلك ما اشتهر عن زوج الخليفة المقتدر ، وهي أمَة (هي بنت بدر مولى المعتضد) . فلما قُتل المقتدر افلتت هي من داره بأموالها ومتلكاتها ، وكان لها صبي يعمل في مطبخها ، ثم ترقى به الحال حتى أصبح وكيلا على جميع أعمالها وصار ينظر « في ضياعها وعقارها ، وغلب عليها حتى صارت تكلمه من وراء ستر وخلف باب » . وأخيرا قررت الزواج به ، رغم اعتراض أوليائها . فقامت بتمليكه بعض اموالها ، لتقيَه صفة الفقر والقلّة امام الناس . فلما ماتت ورث عنها جميع أموالها . وظل حتى موته يعرف بـ (زوج الحرّة) . ذلك أنها كانت زوج الخليفة قبل ان

---

(١٩) لم يكن من خلفاء العباسيين من أبناء الحرائر الا أبو العباس السفاح ، أمه ريطة بنت الحارث بن كعب ، والمهدي وأمه ام موسى بنت منصور بن عبد الله ، والأمين ، أمه زبيدة بنت جعفر بن أبي جعفر .
اما سائر الخلفاء العباسيين فجميعهم من أبناء الأماء (انظر التفاصيل في) الثعالبي ، لطائف المعارف ١٢٥ .)
(٢٠) ر . القيان ، رسائل الجاحظ (ط . هرون) ١٥٦/٢ ـ ١٥٧ .
(٢١) انظر ما يرويه التنوخي من حكايات مثلا في ، نشوار ١٧٨/٤ ـ ١٩٠ .
(٢٢) ابن الأثير ، الكامل ١٦٣/٦ وقد ذكرها كحالة في اعلام النساء ١٥٩/١ .
(٢٣) نشوار ١٢٨/١ ، ٨/٨٥ .

تتزوج منه[٢٤] . وهناك أمثلة متكررة من هذا القبيل[٢٥] .

وقد كان لبعض نساء الخاصة مشاركة في المعاملات التجارية . وكان لبعضهن عبيد يفوّضون في اجراء معاملات الشراء او البيع[٢٦] . وكان لبعضهن عدد كبير من الرقيق والعبيد ممن يقوم على شؤون البيت او سوى ذلك من الاعمال . .

وهكذا فإن منزلة المرأة في الحياة العباسية رهن بمستوى الطبقة التي تنتمي لها ، فلا يمكن القول ان جميع النساء كُنّ في مستوى واحد ، سواء في القدرة على الخروج الى الحياة العامة او في مدى الحرية التي يتمتعن بها ، او في القدرة على الحصول على العيش ، وأسباب ذلك .

والمصادر العربية ، وان كانت تحفل بأخبار الجواري والقيان ومجالس الغناء والشعر . . . ، فإنها لا تخلو مع ذلك من لمحات نحو الوجوه الأخرى للمجتمع العباسي ، قد تأخذ بأيدينا الى تلك الطبقات المغمورة المقهورة كذلك . وهي ـ في هذا وذاك ـ تجسد ، بقصد او بغير قصد ، صورة التفاوت الاجتماعي الذي كانت المرأة جزءا أساسيا منه .

وفي نهاية هذا الجزء من البحث ، اورد في ما يلي مثلين فقط من أخبار النساء ، يمثلان ذلك البون الشاسع بين نساء العامة ونساء الخاصة ، حيث ندرك من الموازنة بينهما المدى الذي بلغه تجاهل المؤرخين للطبقات المغمورة وانشغالهم بصور البذخ الظاهرة التي ملأت الأسماع والانظار :

المثال الأول يأتينا من القرن الثالث الهجري في حديث تلك المرأة التي قضت جلّ حياتها وهي تحاول أن توفر شيئا من المال تعين به ابنتها عند ما يحين وقت زواجها . فاهتدت الى طريقة لتوفير المال ، وذلك بتوفير حفنة من الدقيق الذي تعجنه كل يوم للخبز اليومي . وكلما اجتمع لها مقدار منه باعته ووفرت المال لأجل غايتها . وقد دأبت على هذه الحال منذ أن ولدت هذه الابنة وحتى آن أوان تزويجها . . .[٢٧] .

أما الصورة المقابلة فتوشك أن تنطق بنفسها لتؤكد ذلك البون الشاسع بين نساء يملكن المال فوق كل شيء ، ونساء لا يمتلكن من ثروة غير عاطفة الأمومة . فلقد بلغ من شأن المال وقيمته عند بعض الخاصة ما جعله يطغى على جميع القيم الانسانية . ولننظر في خبر أمّ الخليفة المعتز بعد ان قبض عليه وقتل بأيدي أعدائه ، فما كان منها إلا أن هربت بأموالها . . يقول ابن الأثير في وصفه حالها

« . . . وكانت لها أموال ببغداد ، فأحضرتها ، وهي ومقدار وخمسمئة ألف دينار . وظفروا لها بخزائن تحت الأرض فيها أموال كثيرة ، ومن جملتها دار تحت الأرض ، وجدوا فيها ألف ألف دينار ووجدوا في سفط قدر مكّوك زمرّد لم يَرَ الناس مثله ، وفي سفط آخر مقدار مكّوك من اللؤلؤ الكبار ، وفي سفط مقدار كيلجة من الياقوت الذي لم يوجد مثله . فحمل الجميع الى صالح ، فسبّها وقال : عرّضتْ ابنها للقتل في خمسين ألف دينار ، وعندها هذه الأموال كلها . . ؟ »[٢٨] .

---

(٢٤) نفسه ٥/ ١٠ ـ ١٢ .

(٢٥) انظر من ذلك قصة (لبيب العابد) الذي اعتقه مولاه ، ثم ازوج بزوج سيده بعد موته (نشوار ٢ / ٢٨٧)

(٢٦) كان للعباسة بنت المهدي وكيل على اموالها وممتلكاتها (السيوطي ، نزهة ، ٧٩) . وأخبار اخرى عن نساء قرشيات وكلاء في اسواق (الجاحظ ، الحيوان ٦ / ٤٩٠)

(٢٧) الجاحظ ، البخلاء ٣٠ .

(٢٨) الكامل في التاريخ ٧/ ١٩٩ ـ ٢٠٠ .

ولشتّان ما بين الصورتين ! : امرأة من عامة الناس تفكّر وتدبّر منذ أن تلد ابنتها : كيف ستعينها حين تكبر وتصبح في سن الزواج . . وامرأة من خاصة الخلافة ، تكتنز المال ثم تضنّ به حتى على حياة ابنها !! . . .

تلك هي حال المرأة في صورها المتفاوتة ، بل المتناقضة ، التي أملتْها أحوال اجتماعية وتقلبت بها صروف احوال سياسية ، فأصابها ما اصاب العصر من تقلب الحال ، سواء أكانت امرأة حرة أو جارية . فلا يحسن ان نتجاهل ما أصاب المجتمع من ذلك كله ونفرد طبقة واحدة من النساء بالقول لا لسبب الا لأن الأضواء وجّهت اليها في الاخبار التي وصلت الينا . .

فالمرأة في المجتمع العباسي محكومة بالطبقة التي تنتمي اليها ، ترث عن طبقتها عاداتها وظروف عيشها ووسائل كسبها ، وربما حرفتها التي تكتسب بها عيشها . . من هنا فإن الوقوف على الحِرَف والمهن التي مارستها المرأة في المجتمع العباسي قد يكون وسيلة جيدة للتعرف على مظاهر شتى من حياتها المادية والاجتماعية ، بل ومستواها الثقافي كذلك . .

المهن التي مارستها المرأة :

إن تفاوت الطبقات الاجتماعية في الحاضرة العباسية فرض ان تتفاوت منزلة المرأة ودورها في حياة المجتمع تبعا لهذا التفاوت الطبقي . ولقد فرضت الظروف الاجتماعية على بعض النساء ان يكسبن معاشهن من ممارسة بعض الحِرَف التي تدر عليهن بعض الرزق .

ومن المعلوم أيضا ان هناك حرفا تكاد تنحصر ممارستها في المرأة وحدها ، فتكون الحرفة وقفا عليها . كما أن ظروفا اخرى في المجتمع قضت أن تقوم المرأة مقام الرجل بمهمّات يقوم الرجل عادةً بها . فدخلت المرأة معترك الحياة وقامت بشتى الحرف والمهن ، تبعا للحاجة والظروف المختلفة :

إن من أكثر الحرف شيوعا بين النساء هي تلك الحرف التقليدية المتوارثة التي تتصل مباشرة باحتياجات المجتمع النسائي خاصة . ولم تكن أكثر هذه الحرف وليدة العصر العباسي ، بل يرجع عامتها الى عصور سالفة ، ربما الى ما قبل الاسلام . بل إن كثيرا من هذه الحرف ظلّ يُمارس في المجتمع بالأسلوب نفسه والطريقة التقليدية المتوارثة نفسها أيضا . . ولقد ورث العصر العباسي حرفا تعود الى مجتمع العصر الجاهلي القديم ، لكن ربما خفّ أثرها عند ظهور الاسلام ، ثم مالبث المجتمع أن عاد لممارستها ثانية . ومن هذه الحرف النسائية ، مثلا ، حرفة (النياحة) التي تقوم بها المرأة عادة تكسبا . فالنائحات وجدن في المجتمع الجاهلي وكان لهن دور تقليدي في ممارسة النياحة على الموتى ، انعكست بعض آثاره في الشعر العربي نفسه ، ولا سيما في الرثاء [٢٩] . وقد استنكره فعل النوائح في الاسلام ، حتى روي في الحديث الشريف أن « . . النائحة ومن حولها من امرأة مستمعة عليهم لعنة الله والملائكة والناس أجمعين . . . » [٣٠] .

ويبدو أنّ النائحات في العصر العباسي ـ فضلا عن كونهن يقمن بهذا العمل احترافا ـ كُنّ يطلبن الى بعض الشعراء ان ينظموا لهن شعرا خاصا ينحن به تكسبا . فقد روى أحدهم عن بشار بن برد الشاعر البصري (في القرن الثاني للهجرة) قائلا :

(٢٩) نلاحظ ظاهرة التكرار والترداد في اشعار الرثاء ، وكأنها من مخلفات ظاهرة النياحة التي تجيدها المرأة حتى في شعر الرثاء . .

(٣٠) انظر تاريخ بغداد ٩/ ٤٢٥ .

« . . عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلاّ يروى من شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنية إلا تتكسب به . . » (٣١) .

وكانت النائحات يقصدن بشارا في داره يطلبن اليه أن ينظم لهن شعرا لينحن به . والنائحات عامة ينحن عادة بأشعار معروفة وسائرة بين الناس ، وخاصة من أشعار الرثاء . .

وكما أن الغناء كان مهنة تقوم بها القيان ، كانت النياحة كذلك حرفة يتكسب بها النساء ويتبارين فيها . ولا ندري إن كانت هذه الحرفة من اختصاص الجواري دون غيرهن من النساء ، كما كانت حرفة الغناء التي تكاد تقتصر على الجواري المغنيات (القيان) فقط . . ولكن الطريف ان بعض القيان اللواتي اشتهرن بالغناء خاصة ، قد زدن على ذلك بشهرتهن بالنواح أيضا . . ويبدو أن الجمع بين (الفنّين) يزيد من شأن الجارية المحترفة ، كما يزيد من قيمتها في البيع والشراء ، كما كان الحال مع جارية اشتهرت ببغداد بالغناء والنواح ، فتهالك الناس عليها وعلى نوحها بالعراق . وكان قد قدم بغداد خراساني من أهل شاش ، فاشتراها بثلاثين ألف درهم عزّية ، وخرج بها الى المشرق . . » (٣٢) .

وقد تخرج النائحات في جنازة الميت يلطمن ويصرخن . ويبدو أن هذه العادة ظلت تمارس الى قرون تالية . يقول ابن الجوزي (القرن السادس الهجري) :

« . . ماتت قريبة لأبي منصور بن الفرج وكان رئيسا ، فاجتمع الناس على اختلاف طبقاتهم لقضاء حقه ، وخرجت الجنازة وجعل النسوة يلطمن : واستّاه واستّاه ، على ما جرت به العادة ، فأنكر زوج المرأة هذا . . . » (٣٣) .

على أن حرفة النياحة في العصر العباسي لم تعد مقتصرة على النساء فحسب ، فقد قام بعض الرجال بممارستها أيضا ، لكنهم يعدون دخلاء على المحترفات لها . . لذلك يقول الجاحظ : « . . . كما رأينا رجالا ينوحون ، فصاروا دخلاء على النوائح . . » (٣٤) .

وفي العصور التالية اتخذت هذه الحرفة مظاهر جديدة ، وصار هناك رجال متخصصون فيها . واتسعت مهمة النياحة اتساعا لم تعد معه مقتصرة على مجالس البيوت ، بل صارت ظاهرة عامة تعقد لها المجالس ، ولا سيما في النياحة على آل البيت . ورغم أن هذا النوع من النياحة أصبح أكثر شيوعا بين الرجال ، فقد كانت هناك نساء تخصصن أيضا فيه . وصار النائحون ينوحون بقصائد مشهورة نظمت في رثاء الحسين وأهل بيته (٣٥) . وصار النساء ينحن في مجالس عامة تعقد لهذه الغاية . وكثيرا ما كانت هذه الظاهرة تعبيرا عن بعض الاتجاهات المذهبية ، لا سيما في القرن الرابع الهجري وما بعده ، بل ربما مظهرا من مظاهر الصراعات المتطرفة (٣٦) . ويبدو أن النياحة وتعميم

---

(٣١) ابن منظور ، مختار الأغاني ٢/ ٤١ .

(٣٢) حكاية ابي القاسم البغدادي ٨٣ .

(٣٣) اخبار الحمقى ١٩٣ ـ ١٩٤ .

(٣٤) كتاب النساء ، رسائل (ط . هرون) ٣/ ١٤٤ .

(٣٥) اشتهرت من ذلك قصيدة ينوح بها النائحون والنائحات في بغداد ، كان منها البيت المشهور :

لم أمرضه فأسلو   لا ولا كان مريضا

(نشوار ٢/ ٢٣٣)

(٣٦) نفسه

مظاهر الحزن في العاشر من محرم قد أصبحت بأمر رسمي أيام الحكم البويهي ، فقد « أمر معز الدولة الناس أن يغلقوا دكاكينهم ويبطلوا الأسواق والبيع والشراء ، وأن يظهروا النياحة ويلبسوا قبابا عملوها بالمسوح ، وأن يخرج النساء منشرات الشعور مسوّدات الوجوه قد شققن ثيابهن يدرن في البلد بالنوائح ، ويلطمن وجوههن . . » (٣٧) .

وهكذا تكشف هذه الحرف صورا من المجتمع العباسي ومن عادات الناس وأحوالهم ما يستحق الوقوف عنده وتأمله .

لعل من الظواهر الطريفة التي يلمسها الباحث في طبيعة المجتمع العباسي الحضري ، هو ذلك الميل الذي بدأ يتضح نحو التخصص في الحرف ، ومن ثم تعددها وتنوعها ، بتعدد أسباب الحاجة اليها . فالصناع يتخصصون ، كل بصنعته لا يكاد يتجاوزها الى سواها . فالنجار مثلا ، يقوم بصناعة الباب وتعليقه ، ولكنه لا يدق رزة الحديد فيه ، بل يترك ذلك لحداد متخصص . وهكذا أصبح مجتمع الحاضرة بحاجة الى أنماط عديدة من الحرف السوقية بيعا وشراء ، أو اليدوية التي يمارسها أصحابها في البيوت بعيدا عن الأسواق . .

أما المجتمع النسائي ، فهو بحاجة الى أنواع من الخدمات قد لا يصلح للقيام بها أو اجادتها غير المرأة . ولذلك كانت هناك حرف اقتصرت على النساء وحدهن . ومن الحرف النسائية التي تخصصت فيها المرأة وحدها (صناعة آلة العرائس) - كما كانت تُسمّى - وزينة النساء وبيع الطيب . وتستقل المرأة كذلك بعمل القابلة . ومن النساء من عملن في ادارة البيوت وتدبيرها وفي تربية الأبناء وما يشبهها من الأعمال . . . (٣٨) .

ولقد أتيح لممارسات بعض هذه الحرف ، أمثال بيع الطيب وزينة النساء ، أن يدخلن بها الى البيوت لبيعها وترويجها . وقد تقوم هؤلاء النسوة بتقديم خدمات اجتماعية اخرى ، بحكم الحرية التي يتمتعن بها في الدخول الى البيوت بدوافع شبيهة بهذا . ومن هنا نشأ نوع آخر من الحرف التي اختصت بها النسوة أيضا ، هي ما تسميه المصادر بحرفة (الدلالة) ، وهي السعي بين البيوت والأفراد من أجل التزويج . ويبدو أن هذه المهنة كانت تمارس بشيء كبير من الحيلة والخداع . فمن الواضح أن الدلاّلة تكسب من الطرفين مالا ، ولذلك فهي تسعى بكل حيلة من أجل الوصول الى غايتها . وتروى في هذا السبيل طرف كثيرة . وقد روى بعضها ابن الجوزي . . ومنها الحكاية التالية ، قال : « جاءت دلاّلة الى قوم فقالت : عندي زوج يكتب بالحديد ، ويختم بالزجاج . فرضوا به وزوجوه ، فاذا هو حجام » (٣٩) .

وقد تبالغ الدلاّلة في القيام بمهمتها ، وتتدخل في اقامة علاقات بين الأفراد بحكم دخولها البيوت واطلاعها على خباياها . ولقد انتشرت هذه الممارسة انتشارا واسعا في العصر العباسي ، ولكن من الواضح

(٣٧) ابن الأثير ، الكامل (أحداث سنة ٣٥٢هـ) ٨/ ٥٤٩ .

ومن الطريف أنه حينما غلب الخلابة على الحياة العامة منعوا النائحات والنائحين من المجاهرة بالنوح علنا ، فاضطر بعض النائحات الى العمل في « دور بعض الرؤساء ، اذ لم يستطع الناس النياحة » الا بعز سلطان » ، كما يقول التنوخي :

(نشوار ٢/ ٢٣٣) .

(٣٨) انظر ابن قيم الجوزية ، اخبار النساء (نقله عن الجاحظ) ٢١٧ .

(٣٩) اخبار الأذكياء ٢٣٧ .

أيضا ان هذه الحرفة لم تجمد على المجتمع العباسي وحده ، اذ هناك ما يدل على وجودها منذ العصر الاسلامي والأموي (٤٠) . وفي الواقع ، يبدو أنها ظلت في المجتمع حتى عصرنا .

ومما تجدر الاشارة اليه هنا أن بعض الرجال ربما امتهن الدلالة ، وكان يكسب منها أموالا طائلة . ولكن عمل الدلال ـ كما يبدو ـ كان يدور في دائرة الجواري والقيان ، والتوسط في نمط آخر من العلاقات لا يشبه تماما عمل (الدلاّلة) الذي يكاد يكون معترفا به في المساعدة على الخطبة والزواج . كما أن مهمة الدلال تختلف عن مهمة النخّاس (٤١) .

ويتصل بهذا النمط من الحرف النسائية المتعلقة بحياة الأسرة ، حرفة (القابلة) . وتقوم القابلة في المجتمع العباسي بمهمات طبية واخرى اجتماعية كذلك . . فالقابلة ، فضلا عن مهمتها المعروفة ، قد تقوم أحيانا بعمل (الفصد) ، وبخاصة للنساء في البيوت . والفصد قد يقوم به الأطباء أو المتدربون من تلامذتهم ونسمع في الأخبار أن بعض جواري الخاصة قد لا يسمح لهن بالظهور أمام الطبيب ، وقد تضطر المرأة الى اخراج يدها من وراء ستارة للطبيب ليقوم بفصدها . . (٤٢) . ولهذا ، فان القابلة قد تقوم بهذه المهمة .

وربما قامت القابلة ، بحكم صلتها الوثيقة بالبيوت أيضا ، بوظيفة الدلالة أو غيرها من الأدوار غير المعلنة تماما . . . (٤٣) . وكان بامكان بائعة الطيب وصانعة آلة العرائس أن تقوم بأمثال هذه المهمات . فجميع هؤلاء المحترفات يدخلن البيوت دون أن ينكر أحد عليهن شيئا . . .

ومن الطريف أن النساء اللواتي يقمن بهذه الأعمال قد لا يكن من نساء العامة ، ولم يكن بحاجة ماسة الى المال أو الكسب ، ولكنهن يوصفن عادة بالحيلة والفطنة وبالقدرة على الدخول بين الناس .

ومن الحرف النسائية التي كان لها دور في حياة الأسرة في المجتمع العباسي : اتخاذ بعض الأسر حاضنة (أو مربية) تقوم على رعاية الأبناء . ويبدو أن الأغلب على هؤلاء الحاضنات ـ لا سيما في القرون المتأخرة ـ ان يكن من أصول غير عربية . وقد تقضي الحاضنة حياتها كلها في ظل أسرة واحدة ، فتكون ذات منزلة خاصة فيها ، ولا سيما في نفوس من تقوم بتربيتهم حتى يكبروا ويصبحوا رجالا ونساء (٤٤) .

وشبيه بمهمة الحاضنة : مهنة (الداية) التي تقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة الحاضنة . ولقد صار لبعض الدايات في العصور المتأخرة دور آخر كان له خطر وشهرة خاصة . فقد أصبح بعض دايات الخلفاء من الأهمية بحيث رقين الى مرتبة القهرمانات وتصرفن في شؤون البلاط العباسي بدهاء وحيلة . فقد كان للمكتفي داية اسمها فارس ، جعلها قهرمانة حينما تولى الخلافة . وكان للسيدة (أم الخليفة المقتدر) بعض الدايات اللواتي رقين حتى وصلن الى منزلة خاصة ، فصرن يتصرفن بالصغير والكبير من الأمور . والطريف أن بعضهن أصبحن واسطة لتقديم أولئك الأفراد الذين قمن بتربيتهم وخدمتهم ، يتوسطن لهم عند الخلفاء أو

(٤٠) ابن قيم الجوزية ، اخبار النساء ١٨٦ .
(٤١) التنوخي ، نشوار ١/ ١٩٧ ـ ١٩٨ .
(٤٢) انظر حكاية الطبيب بختيشوع مع بعض خاصة البرامكة (نشوار ٨/ ٢٤٧ ـ ٢٤٨) .
(٤٣) ابن قيم الجوزية ، اخبار النساء ٢١٧ .
(٤٤) امثلة في نشوار المحاضرة ٩/ ٢٣٠ .

عند نساء الخلفاء . [٤٥] ولقد بلغ من سطوة أم موسى القهرمانة في خلافة المقتدر ما جعلها تسعى الى تنصيب من تراه أهلا للخلافة وتأخذ يمين البيعة من قوّاد الجيش لذلك ، حتى انكشف أمرها للخليفة المقتدر .. « فقبض عليها وأخذ منها أموالا عظيمة وجواهر نفيسة » [٤٦] .

لقد كانت تجارة الرقيق رائجة في المجتمع العباسي . ويقوم الأرقاء (جواري أو غلمانا) بالأعمال المختلفة التي توكل اليهم . وقد يكون من الصعب تسمية هذه الأعمال حرفا بالمعنى الدقيق ، لأن العبد المسترق يقوم بالأعمال المختلفة التي تسند اليه من قبل مالكه . ومع ذلك فان هناك فروقا بين ما تقوم به الجواري من أعمال ، وبين ما يسند الى الذكور من واجبات من قبل الأسياد ... ومن أكثر الواجبات التي تسند الى الجواري شيوعا : القيام بتدبير أمور المنزل ، واعداد الطعام مثل طحن الدقيق والعجن والخبز وما أشبه .. وقد تجمع الجارية الواحدة بين كثير من هذه المهمات في أوقات مختلفة من النهار أو الليل . يذكر الجاحظ جارية من هؤلاء بأنها : « ... كانت تطحن بالنهار ، وتؤدي الغلة وتخدم أهلها بالليل ... » [٤٧] .

ويبدو أن بعض هؤلاء الجواري كان يوكل اليهن القيام ببعض الأعمال الزراعية ، كالسقي والعمل في الحقل [٤٨] . وقد يرسلهن أسيادهن في مهمات خارج البيت الى السوق للشراء ، أو لأخذ الغنم الى الرعاة بصورة منتظمة .. [٤٩] .

وهكذا فان الجارية ، بحكم وضعها الاجتماعي الذي يتيح لها حرية الخروج من البيت ، كانت تقوم بمهمات قد لا تقوم بها المرأة عادة ..

لقد مارست المرأة الحرف القريبة الصلة بطبقتها أو مستواها الاجتماعي . ويلاحظ أن نساء العامة يحترفن تلك الحرف التي شاعت بين العامة من الناس . وتُعدّ حرفة الحياكة والتعامل بالغزل من أكثر الحرف شيوعا ومن أدناها قدرا في المجتمع العباسي . ويعد الحاكة (والسمّاكون كذلك) من أدنى الطبقات الاجتماعية كسبا وخلقا .. ويتصل بحرفة الحياكة صناعة الغزل التي يبدو أن الذين يقومون على التعامل بها في الأسواق كانوا باعة من الرجال . ولكن من الواضح أن غزل الصوف كانت تقوم به النساء خاصة . ويبدو أن المحترفات لصناعة الغزل كن يأتين ببضاعتهن من الصوف المغزول الى الغزالين في الأسواق ليبعها عليهم [٥٠] . وقد يتم البيع والشراء مقايضة ببعض المواد الضرورية بدلا من النقد ، أو بكليهما معا . ومن الواضح ان مستوى حياة هذه الحرفة كان متدنيا . وقد تقضي المرأة ساعات من الليل ، ربما حتى الصباح ، لتنجز العمل المطلوب .. وقد يجتمع مجموع من النسوة معا ليقمن بالغزل ، فيقضين الليل حول مصابيح خافتة يغزلن مجتمعات . ويبدو أن ظروف حياة هذه الفئة من النساء كانت صعبة للغاية [٥١] .

(٤٥) نفسه ٤/ ١٧٩ .

(٤٦) ابن الاثير ، الكامل ٨/ ١٣٧ .

(٤٧) كتاب البغال ، رسائل (ط . هرون) ٢/ ٢٤٠ .

(٤٨) التنوخي ، نشوار ٤/ ٢٨٦ .

(٤٩) الجاحظ ، كتاب الحيوان ٥/ ٥٩١ .

(٥٠) الجاحظ ، البخلاء ١٢٠ .

(٥١) تراجع امثلة عند ابن الجوزية ، اخبار النساء ٢٥٠ .

وتعد الغزّالات من الفئات التي تستحق الصدقات . ويتردد في الأخبار أن المتصدقين اذا أرادوا أن يتصدقوا ، فهم يبحثون عن أشدّ الناس حاجة في سوق الغزل ، ولا سيما بين النساء . فقد روى أن واصل بن عطاء « كان يجلس الى مولى له في الغزالين ليتعرف أمور النساء المستورات فيُجري عليهن . . » (٥٢) . وأن أحد كبار العمال في خلافة المقتدر ، كان في كل فصل من العام يتصدق بكل ما لديه من مال وثياب على المحتاجين . فكان وكيله « يعمد الى من يبيع في الأسواق مثل طنجير وقدر وقميص خلق وما يغلب على الظن ان مثله لا يباع الا من ضر شديد ، والى امرأة تبيع غزلها عجوز ، فيعطيهم أضعاف ثمنه ويدعه عليهم . . . » (٥٣) .

أما الحرف الظاهرة التي شاعت بين الجواري اللواتي برزن في الحياة العامة ، فانها تتصل بنمط آخر من حياة المجتمع العباسي . فمهنة الغناء مثلا من أكثر المهن التي حرص كثير من مالكي الجواري على أن يتقنها جواريهم . ولم يكن ذلك من أجل ثقافة الجارية التي يتبارى المالكون في اظهارها فحسب ، بل من أجل ان يزداد ثمنها في البيع والشراء أيضا . فكلما كانت الجارية أكثر تفننا ، راجت سوقها في مجالس المترفين . وقد مر ذكر مغنيات كن يتقن النياحة الى جانب الغناء ، فكانت سوقهن أكثر رواجا . ولقد تاجر مالكو الجواري تجارات مختلفة بهن ، ليس بيعا وشراء فحسب ، بل تكسبوا بهن في صور اخرى مختلفة ، كما يستدل من الأخبار والحكايات الكثيرة في هذا الصدد . . وكانت للبغاء دور معروفة ، كما يبدو من بعض أخبار القرن الرابع الهجري . . (٥٤) . واحترف الجواري الغناء ، كما احترف بعضهن الرقص وتكسبن به (٥٥) .

وهكذا يتجلى في حياة المرأة وكسبها وفي أنماط الحرف والأعمال التي كانت تقوم بها ، كثير من شؤون هذا المجتمع في حياته اليومية وفي علاقاته المختلفة . ولقد لعبت المرأة في جميع هذه المستويات دورا مقترنا بطبقتها أو مستواها الاجتماعي ، سواء كان هذا الدور ظاهرا للعيان أو ظل مغمورا بين طيات الأخبار . فاذا كانت مجالس الغناء والترف قد استحوذت على اهتمام رواة الأخبار فان ذلك لا يلغي ابدا دور المرأة العاملة والكادحة من جميع المستويات والأحوال . .

وحينما ننتقل الى البحث في طبيعة دور المرأة في الحياة الأدبية أو الفكرية ، فان أول ما يتوجب علينا القيام به هو البحث عنها في الاشارات العابرة والأخبار العامة التي يرد ذكرها فيها عرضا ، ولا نكتفي بالأخبار الصريحة التي تتناول فئة من النساء دون سواهن ، فئة بارزة للعيان ، ونتجاهل أغلب فئات المجتمع التي ظلت طي النسيان تقريبا .

منزلة المرأة الأدبية

لقد لعبت المرأة في المجتمع الاسلامي دورا مهما في الحياة الأدبية ، عبر العصور الاسلامية الأولى ، سواء كانت شاعرة أديبة أو ناقدة للشعر أو محدثة أو مشاركة في الحياة العامة . . وكانت المرأة العربية في الصدارة بين نساء المجتمع ممن كانت لهن مشاركة في الأحداث المهمة

(٥٢) الثعالبي ، لطائف ١٢٩ .
(٥٣) التنوخي ، نشوار ١/١١٧ ـ ١١٨ .
(٥٤) انظر ، مثلا ، اخبار جبلة الحمدانية عند الثعالبي ، لطائف ٨٣ .
(٥٥) ابن الجوزي ، اخبار الأذكياء ٢٣٢ .

في الحياة . وليس ببعيد عن الذهن موقف الخوارج من مشاركة المرأة وحقها في الحياة السياسية ، بل وفي الحكم . والطريف أن موقف الخوارج هذا لم يتبدل في العصور التالية .. ومن هنا برزت نساء الخوارج في الأحداث المهمة التي تعرضت لها الفرقة ، سواء في العصر الأموي أو العصر العباسي ، من بعد . ولقد عدّ الجاحظ في جملة (النسّاك والزهاد من أهل البيان) مجموعة من نساء الخوارج أمثال البلجاء (وقيل الشجّاء) وغزالة وقطام وحمّادة وكحيلة ...[٥٦] . وقد اشتهرت غزالة الشيبانية (زوج شبيب بن يزيد الخارجي) بشجاعتها وفروسيتها أيضا[٥٧] .

ولم يقتصر دور المرأة على فرقة أو جماعة دون أخرى . ولقد عرفت البصرة مجموعة بارزة من النساء اللواتي تميزن منذ العصور الاسلامية الأولى بعلمهن أو بزهدهن من أصحاب المذاهب المختلفة ، أمثال : أم الدرداء ، ومعاذة العدوية ، ورابعة القيسية ، وغيرهن ... وبعض هؤلاء أدرك العصر العباسي . بل لقد كان لبعض النساء رياسة في بعض المذاهب ، مثل حميدة صاحبة ليلى الناعظية ، التي كانت لها « رياسة في الغالية » و « الميلاء حاضنة أبي منصور صاحب المنصورية » ..[٥٨] . وهي أيضا من فرق الغلاة ..

ولا يفوتنا أن نذكر رابعة بنت اسماعيل العدوية الزاهدة المعروفة . ولقد كانت على صلة بزهاد عصرها وشيوخهم ، أمثال : الحسن البصري ومالك بن دينار وسفيان الثوري ورياح القيسي ، وغيرهم ... وكانت لها مريدات ، منهن مريم البصرية[٥٩] .

ولقد اشتهر في النساء محدّثات نقل عنهن الحديث جماعة من المحدثين المشهورين في هذا العصر ، ومنهن فاطمة النيسابورية التي قال عنها ذو النون المصري :

« ... ما رأيت أحدا أجل من امرأة رأيتها بمكة يقال لها فاطمة النيسابورية ، كانت تتكلم في فهم القرآن وتعجبت منها . وكانت وليّة من أولياء الله عز وجل ، وهي استاذتي » .

وكان أبو يزيد البسطامي يقول عنها :

« ما رأيت امرأة مثل فاطمة . وما أخبرتها عن مقام من المقامات الا كان الخبر لها عيانا .. » . وتوفيت بمكة ، وهي ذاهبة للعمرة سنة ٢٢٣هـ[٦٠] .

ومنهن خديجة أم محمد ، وهي محدّثة روت عن مشهوري المحدّثين ، وعلى رأسهم : أحمد بن حنبل . وروى عنها الحديث عبد الله بن أحمد بن حنبل . ومنهن عابدة المدنية ، التي روت عن مالك بن انس وغيره من علماء المدينة ، وقيل انها كانت تروي نحو عشرة آلاف حديث[٦١] .

---

(٥٦) البيان ١/ ٣٦٥ .

(٥٧) هي التي قيل ان الحجاج في بعض حروبه هرب منها ، فعيره بعضهم قائلا :

أسد عليّ وفي الحروب نعامة ربداء تنفر من صفير الصافر

هلا برزت الى غزالة في الوغى بل كان قلبك في جناحي طائر

(٥٨) الجاحظ ، الحيوان ٦/ ٣٩٠ ـ ٣٩١ . البيان ١/ ٣٦٥ .

(٥٩) انظر عن (الروايات البصريات) .. بيلا ، الجاحظ ١٥٣ ـ ١٥٧ .

(٦٠) انظر في اخبارها ، كحالة اعلام النساء ٣/ ١٢٣١ .

(٦١) نفسه ١/ ٢٨٨ ، ٣/ ١٩٩ .

وقد عدّ بعض المؤلفين عشرات المتصوفات في الاسلام ممن كان لهن أثر في المنزلة الروحية العالية التي بلغتها المرأة في التصوف (٦٢) .

أما الأدب والشعر في نساء هذا العصر ، فلم يكن حكرا على فئة دون سواها . فالنساء الأديبات من كل طبقة وكل جماعة ، ولكن المشكلة التي تصادفنا عند البحث عن دور المرأة في الحياة العامة في العصر العباسي تبرز ثانية أمامنا عند البحث عن منزلتها الأدبية ودورها في الحياة الأدبية . فقد سيطرت صورة الجارية التي تحتل مجالس الشعر والغناء ، وغلبت على كل ماعداها . وانعكس هذا التجاهل لأخبار الفئات المختلفة من نساء المجتمع على طبيعة الأخبار التي وصلت الينا عنها . فهي ، فضلا عن ندرتها ، يسودها الاضطراب والاهمال للتفاصيل المهمة والاشعار . .

ويأتي كثير من هذه الأخبار بصورة طارئة في ثنايا روايات تاريخية أخرى ، أو من خلال أخبار شخصيات بارزة . فلابد للباحث ، والحال هذه ، أن يقلّب المصادر ليجمع اجزاء الصورة المتفرقة ، ولا سيما اذا كانت هذه الصورة تخص فئة أو شخصيات لم تتصل اتصالا مباشرا بالحواضر الأدبية المعروفة . . فشعراء البادية ـ مثلا ـ لا تكاد نسمع بهم الا بعد مجيئهم الى الحواضر واتصالهم بالحياة الأدبية فيها . وقد لاحظ القدماء أنفسهم أن شعر بعض هؤلاء لم يحصل في أيدي الناس ، لبعدهم عن مراكز الرواية الأدبية في الحواضر (٦٣) .

ويتجلى هذا الموقف في أخبار شعراء الفرق التي ظلت متمسكة بنشاطها بعد قيام الخلافة العباسية ، كالخوارج الذين ثاروا على الخلافة الأموية ، كما ثاروا على العباسيين . ولا نكاد نسمع شيئا من أخبار شعرائهم في العصر العباسي . ولكن ، بالرغم من ندرة الاشارات الدالّة عليهم في هذا العصر ، فان هناك ما يدل على ان أدب الخوارج قد حافظ على كثير من سماته التي عُرف بها .

إن ما بقي من اشارات يدل على أن المرأة العربية في ظل نشاط هذه الفرقة ، فضلا عن تمتعها بمنزلة ومسؤولية مساوية للرجل في القول والعمل ، كان لها من المواقف الملتزمة الشجاعة ما يدل على أنها ظلت هي كذلك محافظة على منزلتها المعروفة في هذه الفرقة . ففي الاشارات ـ على قلتها ـ دليل على ان المرأة الشاعرة ظلت تحمل تراث وتقاليد الشعر العربي في إطار مبادىء الفرقة ، وظل شعرها أكثر التزاما بالتقاليد العربية الأولى للشعر . .

وتقف مثلا بارزا من نساء الخوارج في هذا العصر : شاعرة فارسة حملت راية فرقتها في ساحة المعركة كما حملتها في ساحة الشعر . تلك هي : الفارعة بنت طريف بن الصلت الشيباني الخارجي ، وهي اخت الوليد بن طريف الشيباني (٦٤) .

لقد قاد الوليد بن طريف ثورة للخوارج على الخلافة العباسية ، في خلافة هرون الرشيد . فوجّه اليه الرشيد قائدا بارزا من القادة الشيبانيين كذلك ، هو يزيد بن مزيد الشيباني . فقاتله ودام القتال بينهما فترة من

(٦٢) راجع كتاب : J. Nurbakhsh Sabi Wom en .

(٦٣) انظر مايقوله ابو الفرج الاصفهاني في بعض شعراء اليمامة ، الأغاني ٢٣/ ٣٩ .

(٦٤) من مظاهر الاضطراب في اخبارها ، اختلاف الأخبار في اسمها وفي شعرها ، مع قلته . وقد انعكس ذلك حتى على بعض كتب المحدثين في عصرنا . ففي كتاب كحالة (أعلام النساء) جاءت اخبارها وأشعارها كاملة في ترجمتين متباعدتين تحت اسمين هما (الفارعة) و (ليلى) ، دون اشارة من المؤلف انها شخصية واحدة ! ؟ (اعلام النساء ج ٣) . وقد قيل ان اسمها (فاطمة) . .

الزمان ، ثم انتهى بمقتل الوليد بن طريف الخارجي . وتشير الأخبار ، فيما تشير اليه ، الى أن الفارعة لم تشترك في الحرب مع أخيها فحسب ، بل خرجت بعد مقتله بنفسها في عدّة الحرب على فرسها لتحمل على جيش يزيد .

وللفارعة أشعار كثيرة في رثاء أخيها ، ولكن المصادر الأدبية لا تكاد تذكر من شعرها إلا النزر اليسير (٦٥) . ويتجلى في هذا الشعر قوة التعبير عن القيم والمفاهيم العربية التي تعود بنا الى عهد الفروسية العربية الخالصة ، وهي تمتزج امتزاجا عفويا بروح اسلامية ، ممثلة بذلك جوهر مبادىء الخوارج التي تقوم على هذا المزج العفوي بين القيم العربية المثلى والمبادىء الاسلامية السامية . فالوليد بن طريف في شعر الفارعة ، فتى فارس تتمثل فيه قيم الرجولة والمروءة العربية وقيم التقوى الاسلامية . وشعرها ، الى ذلك ، يتدفق عاطفة والتزاما بجميع المثل والمبادىء التي قاتل دونها ، وقتل في سبيلها . فهو :

فتى لا يحب الزاد إلا من التقى
ولا المال إلا من قنا وسيوف
ولا الذخر الا كل جرداء صلدم
معاودة للكرّ بين صفوف
فقدناه فقدان الربيع وليتنا
فديناه من فتياننا بألوف
ومازال حتى أزهق الموت نفسه
شجًا لعدوّ أو لجا لضعيف (٦٦)

وهكذا تمضي هذه الأبيات ، ممثلة ذلك الامتزاج الرائع بين الروح الاسلامية و المثل العربية التي تظهر عند الشعراء الفرسان . وهكذا يعود بنا هذا الشعر الى روعة الشعر الأول .

لقد عرف العصر العباسي عددا ضخما من الشعراء ، حتى لقد بلغ عدد الشعراء منذ قيام الخلافة العباسية (قبيل منتصف القرن الثاني للهجرة) وحتى أواخر القرن الثالث فقط ، أكثر من مئة وثلاثين شاعرا ، هذا عدا القرون التالية من العصر (٦٧) .

ولقد كان في بعض بيوت الشعراء نساء ثقفن الشعر ونشأن على قوله . ولكن الاشارات اليهن في الأخبار لم تكن غير اشارات عابرة . ومع ذلك فقد روي لبعضهن شعر جيد رصين . ومن هؤلاء الشواعر : الحجناء بنت نصيب الأصغر ، الشاعر الحبشي مولى الخليفة المهدي . وكان نصيب عبدا اشتري للمهدي في حياة المنصور ، فأعتقه وزوجه أمة له وأقطعه ضيعة بالسواد . وقد نشأ نصيب في اليمامة (٦٨) .

وفي شعر الحجناء أصداء من شعر أبيها الذى جرى في أغلبه مجرى مديح الخلفاء واستعطائهم . فأغلب ما روي لها من شعر جاء في مدح الخليفة أو آخرين من البيت العباسي . ولكن هذا الشعر أيضا صورة لحياة الحاجة والضنك في العيش . ومنه قولها تخاطب الخليفة :

---

(٦٥) من امثلة ذلك ماقاله ابن خلكان في قصيدتها التي رثت بها اخاها الوليد ، قال : « ... فرثت الفارعة أخاها الوليد بقصيدة اجادت فيها . وهي قليلة الوجود . ولم اجد في مجاميع كتب الأدب الا بعضها ، حتى ان ابا علي القالي لم يذكر منها في اماليه سوى اربعة ابيات ... » (وفيات ٦/ ٣٢ .)

(٦٦) لم تتفق المصادر العربية على رواية هذه الابيات وغيرها ، لفظا وتقديما وتأخيرا . انظر امثلة في : الاغاني ١٢/ ٨٥ - ٨٦ . وفيات الاعيان ٦/ ٣٢ .

(٦٧) هذا هو العدد ذكره ابن المعتز في طبقات الشعراء (توفي ابن المعتز ٢٩٦ هـ) .

(٦٨) انظر اخباره في مختار الاغاني ٨/ ٦٧ - ٧٥ .

أمير المؤمنين ألا ترانا
خنافس بيدنا جُعَل كبير
أمير المؤمنين ألا ترانا
كأنّا من سواد الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا
فقيرات و والدنا فقير
أضرّ بنا شقاء الجدّ منه
فليس يميزنا فيمن يمير
وأحواض الخليفة مترعات
لها عرف ومعروف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيث
يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت
اذا عالوا ويجتبر الأسير (٦٩) .

وقد رويت للحجناء أشعار أخرى من هذا النمط (٧٠) .

ومن النساء العربيات اللواتي نشأن في بيت شعر : عاتكة المخزومية ، قريبة الشاعر محمد بن عبد الله السلامي .. وهي عاتكة بنت محمد بن القاسم .. ترجع بنسبها الى الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم (٧١) . وقد كانت شاعرة فصيحة منشدة مجيدة للشعر .. وتوفيت نحو سنة ٣٦٧ هـ . وقد مدحت عضد الدولة (وقيل انها مدحت سيف الدولة ايضا) . وقد شهدها القاضي المحسن التنوخي وذكر بعض أخبارها واشعارها ووصفها بأنها ذات عبارة « فصيحة وانشاد صيت مستقيم ولسان سليم من اللحن ... » (٧٢) . ونقل بعض شعرها الذي سمعها تنشده ، ومنه قولها في مدح عضد الدولة ببغداد :

شتان بين مدبر ومدمر
صيد الليوث حصائد الغزلان
روعته من بعد دهر راعني
وسقيته ماكان قبل سقاني
فلقد سهرت لياليا ولياليا
حتى رأيتك ياهلال زماني (٧٣)

وهناك أمثلة اخرى من شاعرات العصر ، لم تزودنا المصادر الا بشوارد ونتف عنهن لاتفي بالغاية .. (٧٤) .

أما نساء البيت العباسي فقد كان لهن وضع فريد بين نساء العصر ، كما كان لأدبهن نكهة خاصة به . فهن ينتمين الى بيت الخلافة ويتمتعن بمنزلة نساء الخلافة في المركز الاجتماعي ويلتزمن بما يفرضه عليهن هذا المركز الرفيع من قيود وتقاليد . ولكنهن في الوقت نفسه ، يتمتعن بحرية في القول والتعبير ـ أدبا ورسائل وشعرا ... ـ لم تكن لتتاح لغيرهن من الحرائر بصورة تامة . وربما كان لدخول الاماء في خاصة البيت العباسي أثره في ذلك . فعلية بنت المهدي (وهي بنت أمة اسمها : مكنون) ، تتراوح مواقفها بين التحفظ والالتزام التام بما يمليه عليها مركزها الاجتماعي ، وبين ميولها العاطفية والأدبية . وقد انعكس هذا التأرجح في

---

(٦٩) السيوطي ، نزهة الجلساء ٣٤ .

(٧٠) انظر بعض اشعارها في ابن منظور ، مختار الاغاني ٨/٧٣ .

(٧١) اختلطت اخبارها واضطربت وتكررت ، انظر السيوطي الذي ذكرها باسم (عاتكة المخزومية) ثم عاد فذكر (المخزومية) في موضع آخر . ويبدو في ان الشخصيتين واحدة (نزهة الجلساء ثم ٧٧ ـ ٧٨ ، ١٠٩) .

(٧٢) نقل السيوطي جميع اخبارها تقريبا عن التنوخي ....

(٧٣) نزهة الجلساء ٧٧ ـ ٧٨ .

(٧٤) من امثلتهن : امامة بنت عبد الله بن سوار القاضي ولبابة العباسية وغيرها .. (انظر : نزهة الجلساء ٣٦ ، ٨٨ ...)

الموقف على النمط الشعري الذي أثر عنها . فهي ترغب في التعبير بالشعر غزلا ولكنها لاتجد متسعا كافيا من الحرية في أن تقول ما تشاء ، لاسيما وأن الغزل ليس من الموضوعات الشائعة في شعر المرأة . . ولذلك فهي تحتال على القول احتيالا وتتخفى وراء الرمز . ومن هنا جاء شعرها ذا لون ونغمة تكاد تكون جديدة على أدب المرأة . يقول السيوطي عنها :

« وكانت تكاتب بالأشعار خادمين يقال لأحدهما (طل) ، وتكني عنه ب (ظل) ، والآخر رشا ، وتكني عنه بـ (زينب) ، على انهما جاريتان . فحجب (طل) عندما أحس الرشيد بما بينها . فقال :

ايا سروة البستان طال تشمسي
فهل لي الى ظل لديك سبيل
متى يبتغي من ليس يرجى خروجه
وليس لمن يهوى إليه دخول (٧٥)

ومن الطريف أن الرواة الذين شغلوا بهذا النمط الغريب من الشعر الذي لم يؤثر عن المرأة من قبل ، راحوا ينسجون من خيالهم صورا من التأويل لهذا الشعر ، تتناسب والقصص التي رويت حول هذه الشخصيات من نساء البلاط العباسي . ومن هذه التأويلات الطريفة ما اجتهد به السيوطي في تفسير بعض شعر عليه . . . يقول :

« ومن قولها في (رشأ) :

القلب مشتاق الى ريب
يارب ما هذا من العيب
قد تيمت قلبي فلم أستطع
الا البكا يا عالم الغيب
خبأت في شعري ذكر الذي
احببته كالخبء في الجيب

لأن قولها في الشطر الأول (ريب) وأول الثاني (يا) تصحيف (رشأ) (٧٦) . . كان هذا مايقوله السيوطي ، وهو غريب !!

ولعلية أشعار في الغزل من هذا النمط ، تشكو فيها ماتعاني من كتمان وتجعل الكلام مرسلا دون تحديد ، منه قولها :

كتمت اسم الحبيب عن العباد
ورددت الصبابة في فؤادي
فواشوقي الى ناد خلي
لعلي باسم من أهوى أنادي (٧٧)

وتسود شعرها مسحة من المعاناة الممزوجة برقة العاطفة . . ويوحي شعرها ايحاء شديدا بروح شاعر معاصر لعلية هو العباس بن الأحنف الذي ظل يتغنى بآلامه في الحب ويتظاهر في شعره بالكتمان . . وهو مع ذلك كله يستحلي كل معاناته في سبيل من يحب ، فصار لشعره طابع خاص به تماما (٧٨) .

لقد وصف الحصري علية بأنها « تعدل بكثير من افاضل الرجال في فضل العقل وحسن المقال . ولها شعر رائق وغناء رائع . . » (٧٩) .

(٧٥) نزهة الجلساء ٨٣ ـ ٨٤ .
(٧٦) نفسه ٨٥ .
(٧٧) نفسه ٨١ .
(٧٨) ترجح د . عاتكة الخزرجي ان الغزل بما في شعر العباس بن الاحنف التي لم يبح باسمها هي نفسها علية بنت المهدي .
(٧٩) نقل قوله السيوطي في نزهة الجلساء .

وتتضارب الروايات بين وصف علية في غنائها وأشعارها ومراسلاتها مع خدمها .. وبين احتشامها وتقواها .. فمنها مايذهب الى أنها كانت تقول :

« لاغفر الله لي فاحشة ارتكبتها قط ، وما أقول في شعري الا عبثا .. » (٨٠) . وتروى مع ذلك لها أشعار جريئة مثل قولها :

أليس الماء مداما
واسقني حتى أناما
وافض جودك في النا
س تكن فيه اماما
لعن الله أخا البخـ
ـل وإن صلى وصاما (٨١) .

وقيل : كان لعلية ديوان شعر معروف .

ومن نساء البلاط العباسي اللواتي روي لهن هذا النمط الجرىء من الشعر : خديجة بنت الخليفة المأمون ، ومن شعرها في الغزل الأبيات التالية ، تقول :

بالله قولوا لي لمن ذا الرشا
المثقل الردف الهضيم الحشا
اظرف ما كان اذا ما صحا
أملح الناس اذا ما انتشى
وقد بنى برج حمام له
ارسل فيه طائرا مرعشا
ياليتني كنت حماما له
او باشقا يفعل بي ما يشا
لو لبس القوهي من رقة
اوجعه القوهي او خدشا (٨٢) .

ففي هذا الشعر جرأة - اذا صحت نسبته الى قائلته حقا .. ومن الواضح أن شعرا كهذا منسوبا الى امرأة من بنات البيت العباسي كان فيه حرج على الخلفاء انفسهم . فقد قيل ان المتوكل استمع الى مغنية له غنته هذه الابيات ، فطرب لها ثم سأل عن قائلها ، فقيل له ان « الشعر والغناء جميعا لخديجة بنت المأمون ، قالته في خادم لأبيها كانت تهواه ، وغنت فيه هذا اللحن . فأطرق المتوكل طويلا ثم قال : لايسمع هذا منك أحد ... » (٨٣) .

ومن بنات الاماء من بيت الخلافة ممن كن ينظمن الشعر ولهن في كتب الأدب حكايات وأخبار : العباسة بنت المهدي ، وأمها ام ولد ، اسمها رحيم . قيل في وصف العباسة بأنها كانت ... بديعة الجمال ، فاضلة جليلة » (٨٤) . وهي أول ابنة خليفة نقلت الى زوجها من بلد إلى بلد .. وذلك حين تزوجها محمد بن علي بن سليمان (من أبناء عمومتها) ، ونقلها الى البصرة (٨٥) . ومما هو جدير بالذكر ان حياة نساء الخاصة تحاط باطار من الغموض والكتمان ، مما هيأ الفرصة للرواة والمتقولين أن يحيطوا هذه الشخصيات بنسج من خيالهم وكانت العباسة احدى هذه الشخصيات التي لعب الخيال دورا كبيرا في القصص التي احاطت بها ولعل هذا نفسه يجعل الموضوع أجدر بأن يقوم باحث موضوعي بتناوله ..

---

(٨٠) ابن منظور ، مختار الاغاني ٥/ ٤٢ .

(٨١) نزهة الجلساء ٨١ .

(٨٢) نفسه ٥٤ .

(٨٣) كحالة ، اعلام النساء (نقلا عن كتاب الأغاني) ، ١/ ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٨٤) نزهة الجلساء ٧٩ .

(٨٥) الثعالبي ، لطائف المعارف ٩٠ .

وتروى للعباسة أشعار تدل على ذكاء وحسن تأت للموضوع الذي تقصد اليه . من ذلك مارواه الجاحظ لها ، قال :

« كتبت الى وكيل لها ، يقال له سباع ، وقد بلغها أنه يجتاح مالها ويبني به المساجد والحياض :

الا أيهذا المعمل العيس بلغن
سباعا وقل ان ضم اياكما السفر
أتظلمني مالي وان جاء سائل
رفقت له ان حطه نحوك الفقر
كشافية المرضى بفائدة الزنا
تؤمله أجرا وليس لها أجر[٨٦]

هذا ويبدو أن اكثر بنات الخليفة المهدي كن يعجبن بالشعر ينظمنه او بالغناء يتعلمنه او ينظمن له . . وقد ذكر منهن في كتب الادب : أسماء وحمدونة . . وتنسب لهن أشعار او اخبار تتصل بالغناء او الشعر . ولكن يسود هذه الاخبار الاختلاط والاختصار[٨٧] . ومن المعروف أن من أشهر مغني العصر من بيت الخلافة ابنا من أبناء الخليفة المهدي كذلك ، هو ابراهيم بن المهدي الذي كان استاذا في الغناء واللحن في عصره . . ويبدو أن بعض اخواته اخذن عنه الغناء .

ان ظروف هذه الطبقة من النساء في الحياة العباسية ، وبعض الحرية التي تمتعن بها في التعبير ، شعرا أو غناء ، ربما كانت من العوامل التي جرأت غيرهن من نساء الخاصة(ولا سيما من قريبات الوزراء او الكتاب) ، ومن النساء العربيات ، ان يخرجن الى الحياة العامة ويلعبن دورا اكبر اهمية في الحياة الأدبية . والأمر على أية حال ، مرهون بالبحث في طيات الاخبار عن كل مايتعلق بهن ، وهو نزر ويسير . ومع ذلك فقد وصلت الينا اشارات الى بعض هؤلاء الشاعرات ، وخاصة بعد القرن الرابع الهجري . فقد صرنا نرى نساء يظهرن اهتماما بما يجري حولهن من الحياة العامة . وقد مر من قبل ذكر شاعرة عربية وقفت موقف الشعراء ، تنشد شعرها في المحافل في مجالس الامراء ، تلك هي عاتكة المخزومية . .

ومن هؤلاء الشاعرات في القرن الرابع ايضا ، عابدة الجهنية ، التي قال السيوطي عنها انها امرأة عم أبي محمد الحسن بن محمد المهلبي الوزير[٨٨] . . ووصف بأنها « أديبة شاعرة فصيحة فاضلة كاتبة . . »[٨٩] . . ونقل عن التنوخي انها مدحت كذلك عضد الدولة من باقي الشعراء الذين دخلوا عليه مهنئين . .

ومن طريف مايروى عنها انها كانت تهجو أحد وزراء عصرها ، هو أبو جعفر بن محمد بن القاسم الكرخي ، وتهزأ منه بأسلوب جديد على شعر المرأة . وقد روى لها التنوخي أبياتا في ذلك سمعها عنها مباشرة ، تقول فيها :

شاورني الكرخي لما دنا الـ
نيروزوالسن له ضاحكه
فقال ما تهدي لسلطاننا
من خير ما الكف له مالكه

---

(٨٦) نقله عنه السيوطي في نزهة الجلساء ٧٩ .

(٨٧) انظر في ذلك اخبارا واشعارا وردت لحمدونة او اسماء (وفي بعضها لبنت المهدي دون تسمية) ابن طيفور ، بغداد ١١٢٠٠ ، ١٣٠ ، الوشاء ، الموشى ٢٨٤ ، ٢٦٣ . .

(٨٨) ورد اسمها في بعض نسخ نشوار المحاضرة « عائدة » . ولكن يبدو أن الاول اصح . وقال التنوخي انها زوج الوزير ابي قيرزاد . . (نشوار ٢/ ٢٢٩) .

(٨٩) نزهة الجلساء ٧٥

قلت له كل الهدايا سوى
مشورلي ضائعة هالكه
أهد له نفسك حتى اذا
أشعل نارا كنت (دوباركه) (٩٠)

ويبدو ان لعابدة اشعارا اخرى قال التنوخي عنها :

« وقد كانت تنشدني لنفسها افحل من هذا الكلام ، وكتبت ذلك عنها ، وهو ثابت في مواضع من كتبي . وما تعلق بحفظي لها غير هذه الابيات . . » (٩١) .

فمن الواضح ان المرأة في هذا الشعر قد خرجت عن الأطر المرسومة لها من قبل ، وراحت تنظم الشعر بحرية اكبر ، معبرة تعبيرا حقيقيا عن واقع الحياة التي تحياها . بل ربما اصبح شعرها اكثر جرأة في التعبير . ومن الطريف اننا ، بعد فترة صرنا نسمع بشاعرات يذكرن انفسهن في شعرهن بما يشبه الغزل (وليس الفخر) . . (٩٢) .

فالشاعرة العباسية أصدق تعبيرا عن حياتها ، وأكثر جرأة في تناول الموضوعات ، حينما اتيحت لها فرصة التعبير والمشاركة . وبينما تميز شعر المرأة عبر العصور السابقة بالقدرة على البكاء والرثاء خاصة ، انطلقت المرأة في هذا العصر لتنظم في موضوعات تكاد تكون جديدة على شعرها .

ولا يساورني شك في أن المرأة في هذا العصر قد كان لها دور اكبر مما تظهره المصادر التي بين أيدينا . فان الأمثلة الطارئة التي ذكرت من اخبار الشواعر تدل على استجابة تلقائية ومباشرة للواقع ، في جميع الفنون الشعرية التي عرفها الشعر العربي . . فلم يقتصر شعرها على فن الرثاء الذي لزم شعر المرأة عبر العصور ، حتى طغت شهرتها به على جميع ألوان الشعر الاخرى . . ولعل هذا التلازم أصلا سببه احوال اجتماعية وظروف تتعلق بموقف المجتمع من المرأة . . وعلى أية حال من الاحوال فان هذا كله رهن بدراسة متأنية تتناول موضوع المرأة في هذا العصر خاصة تناولا جديدا ، دون فرضيات تسلط على البحث تسليطا . . .

ومن يدري ؟ . . لعل البحث الدقيق في ظروف المرأة الواقعية هذا العصر يكشف عن حقائق طريفة في احوال المرأة في جميع المستويات ، دون التوجه بالاهتمام نحو الجواري خاصة . .

بل لعل البحث يكشف عما طرأ على حياة المرأة في هذا العصر أصلا بسبب طغيان الجواري . . على ألا يفترض ابتداء أن المرأة قد تراجعت عن دورها في الحياة بسبب هذا الطغيان ، وأن الموازين قد اختلت . . .

---

(٩٠) الدوباركة ، كما شرحها المؤلف نفسه : « كلمة أعجمية ، وهي اسم للعب على قدر الصبيان ، يعملها اهل بغداد في سطوحهم ليالي النيروز المعتضدي ويلعبون بها ويخرجونها في زي حسن من فاخر الثياب والحلي ، ويحلونها كما يفعل بالعرائس ، ويضرب بين يديها الطبول والزمور وتشعل النيران . . » نشوار ٢/ ٢٢٣ . وقد روى السيوطي اكثر اخبارها عن التنوخي ، نزهة ٧٥ ـ ٧٦ .

(٩١) نشوار ٢٢٤ .

(٩٢) من امثلة تلك شاعرة باسم (سلمى البغدادية) ، من القرن السادس الهجري ، تقول ابياتا تصف نفسها فيها :

عيون مها الصريم فداء عيني ... وأجياد الظباء فداء جيدي
أزين بالعقود وان نحري ... لأزين للعقود من العقود
ولو جاورت في بلد ثمودا ... لما نزل العذاب على ثمود

وتوصف سلمى بأنها (من اعف الناس . .) ، نزهة الجلساء ٥٨ ـ ٥٩ .

المصادر والمراجع

١ - ابن الأثير (عز الدين) - الكامل في التاريخ - بيروت ١٩٦٥ .
٢ - اخوان الصفا - رسائل - بيروت ١٩٥٧ .
٣ - الأزدي (محمد المطهر) - حكاية ابي القاسم البغدادي - ت آدم متز - ١٩٠٢ .
٤ - الاصفهاني (ابو الفرج) - الاغاني - دار الثقافة - بيروت .
٥ - البغدادي (أحمد بن علي) - (١) البخلاء - ت مطلوب والحديثي - بغداد ١٩٦٤ .
(٢) تاريخ بغداد - دار الكتاب العربي - بيروت .
٦ - بيلا (شارل) - الجاحظ (ترجمة ابراهيم كيلاني) - دمشق ١٩٦١ .
٧ - التنوخي (المحسن) - نشوار المحاضرة - ت . عبود الشالجي - بيروت ١٩٧١ .
٨ - الثعالبي (عبد الملك) - لطائف المعارف - ت الابياري والصيرفي - القاهرة ١٩٦٠ .
٩ - الجاحظ (عمرو بن بحر) - (١) البخلاء - ت . طه الحاجري - القاهرة ١٩٥٨ .
(٢) البيان والتبيين - ت . عبد السلام هرون (ط٣) - القاهرة ١٩٦٨ .
(٣) الحيوان - ت . عبد السلام هرون (ط٣) ١٩٦٩ .
(٤) رسائل - ط ساسي المغربي - القاهرة ١٣٢٤ .
(٥) رسائل - ت . عبد السلام هرون - القاهرة ١٩٦٤ - ١٩٧٩ .
١٠ - ابن الجوزي (عبد الرحمن بن علي) - (١) اخبار الأذكياء - ت محمد مرسي الخولي ١٩٧٠ .
(٢) اخبار الحمقى والمغفلين - بيروت د . ت .
١١ - ابن خلكان (احمد بن ابراهيم) - وفيات الأعيان - ت . احسان عباس - بيروت .
١٢ - الدمشقي (جعفر بن علي) - الاشارة الى محاسن التجارة - القاهرة ١٩٠٠ .
١٣ - رحمة الله (مليحة) - الحالة الاجتماعية في العراق ... - بغداد ١٩٧٠ .
١٤ - السيوطي (جلال الدين) - نزهة الجلساء في اشعار النساء - ت . صلاح الدين المنجد - بيروت ١٩٥٨ .
١٥ - ابن طيفور (احمد بن طاهر) - بغداد في تاريخ الخلافة العباسية - ١٩٦٨ .
١٦ - العلي (صالح) - التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية في البصرة - (ط ٢) بيروت ١٩٦٩ .
١٧ - القالي (ابو علي) - الأمالي - بيروت د . ت عن ط . دار الكتب المصرية - بعناية الأصمعي .
١٨ - ابن قيم الجوزية (محمد بن ابي بكر) - أخبار النساء - ت . نزار رضا - بيروت ١٩٦٤ .
١٩ - كحالة (محمد رضا) - أعلام النساء ... - دمشق ١٩٤٠ - ١٩٥٩ .
٢٠ - ابن المعتز (عبد الله) - طبقات الشعراء - ت . عبد الستار فراج - القاهرة ١٩٦٨ .
٢١ - ابن منظور (محمد بن مكرم) - مختار الأغاني - تراثنا - القاهرة . .
٢٢ - واجدة الأطرقجي - المرأة في ادب العصر العباسي - بغداد ١٩٨١ .
٢٣ - الوشاء (محمد بن اسحق) - الموشى - بيروت ١٩٦٥ .
٢٤ - J. Nurbakhsh — Sufi Women — N. Y. 1983.

❋❋❋

صَدر حَديثاً

كافور *

عرض وتحليل : منصور أبو حسين

قسم التاريخ - جامعة الكويت

خلال العامين ١٨٥٩م - ١٨٦٠م تم توحيد معظم شبه الجزيرة الايطالية في واحدة من أكثر التطورات التاريخية غرابة وعجبا . إذ بعد أن ظلت إيطاليا مفرقة ممزقة ، خاضعة للحكم الأجنبي لأكثر من ألف عام ، تتوالى الأحداث والوقائع السياسية والعسكرية في سرعة مذهلة ، لتحقق للوطنيين الإيطاليين خلال أقل من ألف يوم ما كانوا يحلمون به لمدة ألف عام . ومنذ أن تحققت تلك الوحدة والمؤرخون يحاولون تفسير طبيعة وبواعث هذا الحدث الذي اتفقوا على كونه أهم حدث في تاريخ إيطاليا الحديث ، بل من أهم أحداث تاريخ أوربا المعاصر ، وإن اختلفوا في تفسير أسبابه ودوافعه إذ انقسم هؤلاء المؤرخون في هذا المجال إلى أربعة مذاهب :

١ - المدرسة الليبرالية التي تعطي كافور الدور الأول والأهم في التخطيط والعمل على تحقيق الوحدة الإيطالية ، وتعتبر تلك الوحدة نجاحا للاتجاه الليبرالي البرلماني المعتدل في وجه كل من قوى الرجعية والمحافظة ، بجانبيها الأرستقراطي والكنسي ، وقوى التطرف الثوري والاشتراكي(١) .

٢ - المدرسة الجمهورية والتي يقلل أصحابها من أهمية دور كافور ويبرزون أهمية الجهد الذي بذله كل من مازيني وغاريبالدي في إنجاز الوحدة ولا يتوانى أتباع هذا الاتجاه من اتهام كافور بالإقليمية والرجعية والانتهازية(٢) .

٣ - الاتجاه الماركسي وهو اتجاه يميل أصحابه إلى وضع الوحدة الإيطالية وحركة البعث عموما ضمن إطار أوسع

---

* Denis Mack Smith, Cavour; (London, Weidenfield and Nicolson, 1985)

(١) انظر على سبيل المثال : A.J. Whyte, The Early Life and Letters of Cavour 1810 — 1848 (London, 1952).

وأيضا : W.R. Thayer, Life and Times of Cavour (Boston, 1914). 2 Vols.

(٢) انظر على سبيل المثال : C.M. Trevelyan, Garibaldi and the Making of Italy (London, 1911).

وأيضا : Bolton King, A History of Italian Unity (London, 1899) 2 Vols.

من التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي اجتاحت أوربا في القرن التاسع عشر[٣].

٤ - الاتجاه الكاثوليكي وهو اتجاه برز في الفترة الأخيرة كمحاولة لتبرئة الكنيسة الإيطالية والبابوية مما تتهمان به من معارضة للوحدة الإيطالية والوقوف بوجه رغبات الشعب الإيطالي[٤].

المؤلـــف :

ينتمي صاحب الكتاب الذي نستعرضه للمدرسة الجمهورية فلقد تتلمذ على يد تريفيليان المؤرخ الإنجليزي الجمهوري الذائع الصيت، ولماي لماك سمث باع طويل في الدراسات الإيطالية، فلقد سبق وأن صدر له العديد من الكتب والمقالات عن نواح شتى من تاريخ إيطاليا الحديث وله دراسات عديدة عن تاريخ صقلية في العصور الوسطى والحديثة. ولعل أشهر كتاب له في مجال الدراسات الإيطالية هو كتابه عن كافور وغاريبالدي[٥] الذي أثار جدلاً كبيراً في الأوساط العلمية عندما رفض المؤلف قول أنصار كافور أنه قام بمساعدة غاريبالدي في تحريره لجنوبي إيطاليا وحاول إثبات أن « كافور » - على عكس ما يعتقد بعضهم - لعب دورا قليل الأهمية والصلاح في الحركة التي قامت بتحرير نصف إيطاليا الجنوبي من البوربون .... لقد كان كافور خداعا في بعض الأحيان، عديم الثقة معظم الأحيان، ومعاديا لغاديبالدي في كل الأحيان »[٦].

الكتـــاب :

والكتاب الذي بين أيدينا هو جزء مكمل لما سبق وأن ما قدمه ماك سمث من بحوث حول الوحدة الإيطالية ومن نفس المستوى العالي لأعماله السابقة من حيث الدقة والموضوعية وسلامة اللغة وجودة الأسلوب، لا يعيبه إلا كون بعض ما فيه قد سبق وأن تم تقديمه من قبل المؤلف في أعماله الأخرى. ويقوم ماك سمث في هذا الكتاب، المكون من أربعة وعشرين فصلاً، بتتبع حياة كافور وأعماله منذ ولادته في ١٨١٠ م حتى وفاته في ١٨٦١ م. ففي الفصول الخمسة الأولى من الكتاب يتحدث المؤلف عن أصول كافور الاجتماعية ونشأته الأولى وتعليمه، وبداية حياته العملية، ويتابع في الفصول من السادس وحتى الثاني عشر حياة كافور السياسية منذ تعيينه وزيرا للشؤون الاقتصادية وحتى توليه رئاسة الوزارة في مملكة بيدمونت، وفيما تبقى من فصول الكتاب يتتبع المؤلف أعمال كافور منذ بداية التحالف مع فرنسا في شتاء ١٨٥٨م وحتى إكمال توحيد إيطاليا، باستثناء روما والبندقية، ووفاة كافور في ربيع عام ١٨٦١ م. والجزء الثالث هذا هو أطول وأهم ما في الكتاب.

---

(٣) انظر على سبيل المثال : Antonio Gramsci, 11 Risorgimento, (Turin, 1949)
وأيضا : Shepard B. Clough, Economic History of Modrn Italy (N.Y., 1964)
(٤) انظر على سبيل المثال : Edward E. Y. Hales, Revolution and Papacy 1769-1846 (Garden City, 1960).
وأيضا : S. William Halpein, Separation of Church and State in Italian Thought From Cavour to Mussolini (Chicago, 1937).
(٥) Denis Mack Smith, Cavour and Garibaldi, 1980:. Astudy in Political Conflict (Cambridge, 1954).
(٦) Ibid, pp. 438- 439.

الجـزء الأول :

في الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب يتتبع ماك سمث بدون إطالة أصول كافور ونشأته وتكوينه، ويقدم نبذة تاريخية عن أصول عائلته البيدمونتية الأرستقراطية العريقة. وهو هنا يبرز غلبة الطابع الفرنسي على تلك العائلة وارتباطها الوثيق بسويسرا وفرنسا. ولقد كان لتلك الارتباطات والعلاقة الحميمةلكافور بأمه وجدته السويسريتين - بالاضافة إلى تعليمه الفرنسي - أثر كبير على تكوينهالثقافي، مما جعل الطابع الفرنسي فيه يغلب على الطابع الايطالي. فلقد كان إتقانه للفرنسية يفوق بكثير اتقانه للغة الإيطالية التي كان يجد صعوبة في استعمالها كما كانت معرفته بشؤون مناطق شمال الألب تفوق معرفته بشؤون إيطاليا التي لم يقم بزيارة وسطها أو جنوبيها قط. ويمر المؤلف في هذا الجزء، في غير إطالة، بالعديد مما يعتقد أن له أهمية في تكوين شخصية كافور، كتجربته في جيش بيدمونت، وقراءاته العديدة وزياراته لفرنسا وسويسرا وبريطانيا، التي يعتقد المؤلف أنها غرست ونمت فيه « الروح الليبرالية المحافظة » التي سادت أوربا في تلك الفترة. تلك الليبرالية التي كانت تؤمن بأهمية الإصلاح المتأني واستخدام الطرق القانونية، والشرعية البرلمانية لإحداث التغييرات الحسنة المنشودة في المجتمع الأوربي، ونشر قدر محدود من الديمقراطية والحرية. إنها الروح التي يعبر عنها الاصطلاح الفرنسي "Juste Milieu" أي « الوسط العدل » بين الروح الثورية التي تدعو إلى التغيير العنيف والمفاجيء والروح المحافظة التي تدعو لبقاء الامتيازات والفروق الطبقية وترفض أي نوع من الإصلاح والتغيير.

كما يقف ماك سمث قليلاً عند ولع كافور بالمغامرة، ذلك الولع الذي كاد يودي به، عندما غرق في الديون وتعرض لأزمة مالية حادة دفعته للتفكير بالانتحار لولا والده الذي تدخل لإنقاذه، ويعتقد الكاتب أن تلك الأزمة كانت أهم حدث في شباب كافور، اذ دفعته باتجاه العمل الجاد والإنتاج والمشاركة في الحياة العامة. إذ بعد تلك الأزمة بدأ كافور بالبروز في مملكة بيدمونت، فشرع في إنشاء بعض مدارس الأطفال، والرابطة الزراعية التي سرعان ما أصبحت منتدى اجتماعيا وسياسيا، كما ساهم بإنشاء بنكين أصبحا فيما بعد نواة لأكبر بنوك إيطاليا، ويعتقد ماك سمث أن روح المقامرة التي كادت تودي بكافور لم تغادره تماما إذ ظلت الرغبة في المخاطرة واتخاذ القرارات التي تحمل حظا مختلطا من النجاح والفشل تلازمه في حياته العامة حتى آخر أيام حياته.

وفي الفصلين الرابع والخامس يتتبع المؤلف بداية دخول كافور للحلبة السياسية في السنوات ١٨٤٧ م - ١٨٥٠ م، وهي السنوات التي وافقت ما يسمى في التاريخ الأوربي الحديث بثورات ١٨٤٨ م. وهي سنوات حافلة بالأحداث والاضطرابات إذ شهدت انتشار الثورات الشعبية وحركات العصيان المدني في طول أوربا وعرضها، وانهيار عدد من الحكومات الأوربية وفرار العديد من الملوك والحكام ونشوب الحروب والمعارك داخل العديد من الدول الأوربية أو بينها وبين جيرانها. ولم تنج بيدمونت من تلك العواصف، فلقد شهدت في تلك الفترة الكثيرمن الاضطرابات الداخلية والحرب مع النمسا، وتنازل شارل البرت عن العرش، وتتويج فكتور عما نويل وإعلان الدستور، وبداية الحياة البرلمانية التي نجحت في البقاء رغم الهزات والمخاطر المتوالية، ومن خلال هذا الخضم من الوقائع والأحداث يتتبع المؤلف آراء وتصرفات كافور التي لم تخلُ من التسرع والتناقض.

الجـــزء الثاني :

وفي الفصل السادس وحتى الفصل الثاني عشر يتتبع المؤلف أعمال كافور في الفترة بين سنة ١٨٥٠ م وسنة ١٨٥٨ م، وهي الفترة التي شهدت تعيينه وزيرًا للشؤون الاقتصادية في ١٨٥٠ م ثم رئيسًا للوزراء في ١٨٥٢ م واختتمت بالتحالف البيدمونتي الفرنسي في ١٨٥٨ م . ويبين ماك سمث في هذا الجزء من الكتاب إنجازات كافور التي انصب معظمها في تنفيذ برنامجه الليبرالي المحافظ . وقد يكون أهم ما أنجزه في هذا المجال هو نجاحه في ترسيخ الدستور والإبقاء على النظام البرلماني قائمًا في بيدمونت رغم قوة الردة الرجعية التي سادت أوربا في تلك الفترة ولقد تسنى ذلك لكافور بفضل حنكته السياسية وبراعته وفهمه التام لأصول اللعبة البرلمانية وجهده المستمر للحفاظ على توازن معقول بين رغبات الملك الدكتاتورية وتوجهات البرلمان الديموقراطية . ولقد ساعده على ذلك إقامة ما سمي في التاريخ الإيطالي « بالزواج » أو connubio والذي تم بموجبه تحالف مجموعة راتازي الليبرالية مع مجموعة كافور الليبرالية المحافظة ، وتشكيل أكثرية برلمانية مريحة مكنت كافور من السيطرة على البرلمان والحكومة حتى آخر أيام حياته .

كما قام كافور خلال تلك الفترة بالعمل على إصلاح الإدارات الحكومية بتغيير العديد من موظفيها الذين لم يكونوا يتمتعون بالكفاءة أو المعرفة وإدخال أساليب الإدارة الحديثة في القيام بأعمالها ، وشرع في تحسين أوضاع الجيش والبحرية التي عمل على تحويل سفنها إلى البخار بدلاً من الأشرعة . كما اهتم كذلك بإصلاح النظام الضريبي وإنقاص التعرفة الجمركية وتحسين المواصلات للدفع بعجلة الاقتصاد إلى الأمام .

ويؤكد ماك سمث على أن اهتمامات كافور في تلك الفترة كانت اهتمامات بيدمونتيه بصورة أساسية وليس اهتمامات إيطالية . فهو ينقل عنه وصفه لمازيني الوطني الإيطالي أنه « يؤمن بفكرة الوحدة الإيطالية وسخافات أخرى » . فالوحدة الإيطالية بالنسبة لكافور في تلك الفترة فكرة خيالية غير قابلة للتحقيق ، وكل ما يمكن الطموح إليه هو جعل بيدمونت تحتل مركز الصدارة بين دول إيطاليا ومحاولة توسعة حدودها على حساب الممتلكات النمساوية في لومبارديا والإمارات المستقلة في شمالي إيطاليا أو الولايات البابوية .

ومن هنا ينبع إصرار كافور على ترسيخ دعائم الدستور والحياة البرلمانية والعمل على التحالف مع فرنسا أو بريطانيا ضد النمسا فالحياة البرلمانية ستمكن بيدمونت من اجتذاب الوطنيين الإيطاليين في دويلات الشمال إلى صفها ، وأي توسع لبيدمونت لن يكون إلا على حساب المناطق الخاضعة للنمسا ولن تستطيع بيدمونت محاربة النمسا إلا بمعاونة فرنسا أو بريطانيا أو كليتهما معا .

ويسرد ماك سمث في هذا الجزء بالتفصيل محاولات كافور العديدة لتنفيذ برنامجه هذا ، تلك المحاولات التي اتسمت بالإصرار والجدية . لقد حاول كافور اللعب على كافة الحبال للحصول على ما يهدف له من توسعة لحدود بيدمونت . ولم تخل محاولاته من الكذب أو الخداع والسعي الحثيث لإشعال نار الحرب في أوربا لاعتقاده بأن أي حرب أوربية ستكون نتائجها لصالح بيدمونت ، ولقد خيل لكافور أنه وجد ضالته في حرب القرم . لذا عندما اندلعت تلك الحرب لم يتردد كافور بزج قوات بيدمونت فيها رغم عدم وجود أي مصلحة واضحة لها في القتال . وعندما انتهت الحرب وعقد مؤتمر باريس خرجت بيدمونت منه صفر اليدين رغم خسائرها البشرية والمادية .

الجـــزء الثالث :

وفي الجزء الأخير من الكتاب أي من الفصل الثالث عشر وحتى الرابع والعشرين ، وهو الجزء الأطول والأهم من الكتاب ، يتتبع المؤلف السنوات الحاسمة في حياة كافور وإيطاليا منذ بداية التحالف مع فرنسا في شتاء ١٨٥٨ م وحتى إعلان مملكة إيطاليا في ١٨٦١ م . وفي هذا الجزء يعطي ماك سمث تحليلاً طويلاً ووافيا لظروف وملابسات ذلك الاتفاق وسلسلة المفاوضات التي قادت له ، وهو كغيره من المؤرخين الأوربيين يعتقد أن محاولة أورسيني لاغتيال لويس نابليون شجعت الأخير على عقد الاتفاق مع كافور . وينص ذلك الاتفاق ، والذي كان من المفروض أن يظل سرا مكتوما إلى الأبد ، على أن تشن قوة بيدمونتية فرنسية مشتركة حربا ضد النمسا لإجبارها على الانسحاب من شمالي إيطاليا ، لكي تتمكن بيدمونت من ابتلاع لومبارديا والبندقية وإمارتي بارما ومودينا مقابل أن تتنازل بيدمونت عن مقاطعتي سافوي ونيس لفرنسا .

ولقد كان من ضمن شروط الاتفاق أن لا تتم الحرب قبل إعطاء مبرر قوي لها يجعل النمسا تظهر أمام الرأي العام الأوربي وكأنها هي المتسببة في الحرب ، وكان على كافور أن يعمل على تحقيق ذلك ولقد حاول كافور بعد توقيع الاتفاق مباشرة أن يحقق هذا الشرط ويخلق الظروف التي تدفع بالنمسا للاعتداء على بيدمونت ، وكانت وسيلته في ذلك هي إثارة القلاقل والاضطرابات في المناطق الخاضعة للنمسا بتحريض الوطنيين الإيطاليين في تلك المناطق على التمرد ضد السلطات النمساوية ، وهنا يحاول ماك سمث أن يبين أن أكبر نقطة ضعف في شخصية كافور وتوجهاته السياسية هي علاقاته مع الوطنيين الإيطاليين فلقد كان كافور يكره مازيني وأنصاره الجمهوريين كرها يصفه ماك سمث بأنه « كراهية مَرَضيّة » ، ولقد تجاوزت تلك الكراهية مازيني إلى مانين وغاريبالدي والعديد من الوطنيين الإيطاليين الذين لم يكونوا يشاركون مازيني روحه الثورية أو هوسه القومي الخيالي . إذ حتى عندما تم تكوين الرابطة القومية من قبل مجموعة سابقة من أنصار حزب العمل الواقعيين الذين أدركوا خيالية مازيني وعدم وجود إمكان واقعي لتحقيق برنامجه ، تعاون كافور معها على مضض ، وجعل العلاقة بينه وبينها علاقة استغلال بدلاً من أن يجعلها علاقة تعاون أو تحالف . لذا لم يكن من المستغرب أن يعجز كافور عن خلق الظروف الملائمة لشن الحرب ضد النمسا . فهو من جهة ، يرفض تماما التعاون مع أنصار مازيني وهم الوحيدون في رأي ماك سمث القادرون على إثارة الشعب وقيادته في تمرد ضد النمساويين ومن جهة أخرى عجز المتعاونون معه من أعضاء الرابطة القومية عن القيام بأي شيء ، وليس ذلك بالمستغرب إذ أن طبيعة هؤلاء المتعاونين البرجوازية وآراءهم المحافظة ـ وهذا ما جعل كافور يتعاون معهم أصلاً ـ لم تكن تهيؤهم للنزول إلى الشوارع أو افتعال الحوادث أو تحريض الجماهير على التمرد . وهكذا فشلت كل محاولات كافور في إشاعة جو من الثورة أو التمرد في إيطاليا قد يدفع بالنمسا للتحرش ببيدمونت .

من ناحية أخرى سرعان ما تسربت بعض الأنباء عن الاتفاق بين كافور ولويس نابليون ، واتضح لأوربا أن بيدمونت تحاول جاهدة زج أوربا في أتون حرب جديدة ، فتتالت الضغوط من كل جهة لإجبار لويس نابليون وكافور على التراجع عما كانا ينتويانه ولقد أفلحت تلك الضغوط في إقناع لويس نابليون بخطورة ما كان ينتويه فقبل بالدخول في مفاوضات مع النمسا مسببا

خيبة أمل كبيرة لكافور الذي ظل مصمما على الدخول في الحرب . ولكن كافور في النهاية أدرك استحالة إجبار لويس نابليون على الدخول في الحرب وعجز بيدمونت بمفردها عن مقارعة النمسا فتراجع هو الآخر ، وقبل بالعدول عن فكرة الحرب في ذلك الوقت ولكن لحسن حظ كافور ارتكب القادة السياسيون في فينا خطأ كلفهم ممتلكاتهم في لومباردي . إذ رغم تراجع لويس نابليون وكافور كان القادة العسكريون النمساويون قد أقنعوا أنفسهم بضرورة شن الحرب على بيدمونت لتأديب كافور ومنع بيدمونت في المستقبل من تهديد الممتلكات النمساوية في إيطاليا . وهكذا في ٢٣ ابريل ١٨٥٩م وعلى الرغم من من موافقة بيدمونت على اقتراح بريطاني بنوع السلاح أرسلت فينا إنذارا لبيدمونت وبعد بضعة أيام قامت النمسا بشن الحرب معطية بذلك للويس نابليون وكافور الحجة المطلقة لتنفيذ اتفاقهما السري السابق ، وبذلك بدأ ما يسمى بـ ''Terza Riscossa'' وأول معارك توحيد إيطاليا .

كان كافور قد تعهد للويس نابليون في اتفاقهما بأن يقدم للحرب مئتي ألف مقاتل رغم أن بيدمونت لم تكن تملك القدرة على تقديم أكثر من مئة الف جندي في ذلك الوقت وحول هذه النقطة يظهر ماك سمث كافور ، بمظهر السياسي المتهور الذي قد يمنعه التركيز على تحقيق هدفه من النظر في عواقب الأمور . اذ على الرغم من إصراره العجيب على خوض الحرب ، لم يقم كافور بأقل استعداد لها ، فهو لم يحاول زيادة أعداد الجيش ولم يقبل بأن يتولى غاريبا لدى أمر تجنيد جيش من المتطوعين الايطاليين ، بل حتى عندما حان وقت محاصرة المواقع النمساوية في لومباردي اتضح أن المدفعية التي كانت بيدمونت قد اشترتها من السويد لهذا الغرض لازالت على الساحل بعيدا عن الجبهة .

وهكذا عندما اندلعت الحرب جرى معظم القتال بين النمساويين والفرنسيين ولم تقم بيدمونت بما تعهد به كافور بأية مساعدة مما دفع نابليون الى محاولة انهاء الحرب بالسرعة الممكنة والدخول في مفاوضات مع النمساويين ، وبالفعل توقف القتال بعد حوالي شهرين من بدايته وتم التوصل الى اتفاق بين امبراطوري النمسا وفرنسا دون مشاركة فعلية للسياسيين البيدمونتيين . وبمقتضى ذلك الاتفاق قبلت النمسا بالانسحاب من منطقة اللومباردي وتسليمها للفرنسيين ليقوموا متى شاؤوا بالتنازل عنها فيما بعد لبيدمونت ، وأن تحتفظ النمسا بالبندقية . ولقد اعتبر العديد من الاشخاص ، بما فيهم كافور نفسه ، ذلك الاتفاق مهينا لبيدمونت ولا يتناسب اطلاقا مع ما قدمه الايطاليون من تضحيات . وعندما وافق الملك فكتور عمانويل على ذلك الاتفاق استقال كافور من رئاسة الوزارة . ولكن غياب كافور عن حلبة السياسة لم يزد عن بضعة أشهر ، إذ أن التطور السريع للأحداث في شمالي ايطاليا أجبر الملك على اعادة كافور وأجبرت كافور على العودة للحكم لاكمال ما قد بدأه من سلسلة الأحداث التي قادت في النهاية الى توحيد ايطاليا .

وهنا يبين ماك سمث أن اتفاق كافور ولويس نابليون لم يكن يهدف الى توحيد ايطاليا بل تحرير شماليها من النمسا وتوسعه مملكة بيدمونت واقامة اتحاد كونفدرالي فضفاض يضم كافة الولايات الايطالية المستقلة ويرأسه البابا . وكان كل من كافور ولويس نابليون سعيدين بتلك الترتيبات التي ستتيح لبيدمونت أن تكون أقوى الولايات الايطالية ولفرنسا فرصة الهيمنة على شؤون ايطاليا . ولكن الحرب مع النمسا خلقت مناخا جديدا ، وقد تكمن عبقرية كافور في قدرته على استشفاف هذا المناخ والسير معه واستغلاله لتحقيق ما كان يبدو مستحيلا قبل تلك الحرب . اذ ما ان بدأت

تدابير بيدمونت للحرب مع النمسا حتى توافد الوطنيون الايطاليون لبيدمونت للتطوع في تلك الحرب . وعلى الرغم من عدم حماسة كافور وضباط الجيش البيدمونتي لتلك المجموعة تكونت من هؤلاء قوة عسكرية يصل عددها الى ثلاثين ألف متطوع ، شاركت في القتال ضد النمسا وكان لها دور حاسم في تحرير جنوبي ايطاليا . وعندما اندلعت الحرب ساد الاضطراب ولايات شمالي ايطاليا كافة وقامت الجماهير بالاطاحة بحكومات الدوقيات والولايات البابوية واعلان رغبتها في الوحدة مع بيدمونت . وفي ظل هذه الظروف عمل كافور بدون كلل ، وبالرغم من المعارضة الشديدة لحليفه لويس نابليون واحتجاجات الفاتيكان وقرار الحرمان الديني الذي أصدره البابا ضده ، على ان تقوم بيدمونت فعلا بضم هذه الدويلات . وهكذا ما ان انتصفت سنة ١٨٦٠ م الا وكان قد جرى في لومباردیا وبارما ومودینا وتوسكاني والمارش وأومبريا استفتاء شعبي على الانضمام لبيدمونت وكانت النتائج في كل الأحوال لصالح ذلك الانضمام ، وبحجة الاستفتاء دخلت قوات بيدمونت هذه الدويلات وتم ضمها الى بيدمونت وجرى توحيد شمالي ووسط ايطاليا كافة ما عدا البندقية وروما ، في دولة واحدة .

أما في الجنوب فلقد جرت واحدة من أغرب حوادث الوحدة الايطالية ففي بداية ابريل ١٨٦٠م . حدث في باليرمو بصقلية ثورة غير منظمة يبدو أن لمازيني وأنصاره ضلعا فيها . وهنا طلب غاريبالدي ، الذي كان يعرف أوضاع جنوبي ايطاليا خير المعرفة ، من حكومة بيدمونت ان تجهز له حملة للنزول في صقلية لتحرير جنوبي ايطاليا من حكم البوربون الممقوت ، ولكن كافور أبى ان يلبي طلب غاريبالدي . وما تبع ذلك كان واحدة من المغامرات التي ألهبت خيال أوربا منذ ذلك الحين ولا تزال . اذ في السادس من مايو ١٨٦٠م ابحر غاريبالدي ومعه الف متطوع من مختلف أنحاء ايطاليا من بيدمونت الى صقلية . وفي سلسلة من العمليات العسكرية التي تدل على شجاعة وعبقرية نادرتين استطاعت هذه المجموعة ومن انضم لها من الثوار ان تهزم جيش البوربون وتحرر صقلية وتعبر مضيق مسينا لتحرير جنوبي ايطاليا .

وهنا يصر ماك سمث على ان كافور كان معارضا لابحار غريبالدي بل وانه امر قواته بالتعرض له ومنعه من النزول في صقلية ، وبعد النجاح الأول للثوار امر أعوانه بالانضمام لغاريبالدي للتجسس عليه ومحاولة احتوائه . ولكن هذا الموقف سرعان ما تغير عندما أدرك كافور أهمية ما كان يقوم به غاريبالدي ونجاحه الساحق فيما كان يقوم به . عندئذ فقط كما يقول ماك سمث توقف كافور عن محاولة تخريب ما كان يقوم به غاريبالدي ، وسارع لمساعدته ولكن في نفس الوقت سارع بارسال جيش بيدمونت الى جنوبي ايطاليا لغزو مملكة البوربون من الشمال . ولم يكن الهدف من هذا الغزو مساعدة غاريبالدي للاطاحة بمملكة الصقليتين بقدر ما كان محاولة لاحتوائه ومنعه من فرض سلطته منفردا على جنوبي ايطاليا . ولقد تقابلت قوات غاريبالدي الزاحفة من الجنوب مع قوات بيدمونت في اكتوبر ولفترة من الزمن كان من الممكن ان يصطدم الجيشان ، وينقل ماك سمث عن كافور قوله لقواته في الجنوب بضرورة السيطرة على قوات غاريبالدي حتى ولو اقتضت الحاجة ابادة آخر رجل منهم ولكن غاريبالدي أثبت أنه أحرص على الايطاليين من أعدائه اذ على الرغم من مضايقة حكومة بيدمونت له فقد تقابل مع الملك فكتور عمانويل في التاسع والعشرين من اكتوبر بعد ان اشرف على اجراء استفتاء وافق فيه الجنوب الايطالي على الانضمام لمملكة ايطاليا .

لم يقدر لكافور أن يعيش طويلا بعد ذلك . كانت حمى الملاريا التي اصابته في شبابه قد بدأت تعاوده . وكان الجهد الذي بذله خلال آخر سني حياته اقوى من طاقته . وهكذا اشتد بكافور المرض في صيف ١٨٦١م ولم تجد معه محاولات الأطباء شيئا ، وسرعان ما توفي في السادس من يونيه ١٨٦١م، اي بعد ثمانية اشهر من تحقيق الوحدة الايطالية قضاها في محاولة ترسيخ تلك الوحدة وخلق الاطار السياسي القادر على تحويلها الى حقيقة ثابتة ودائمة .

تقويم الكتاب :

يتميز أسلوب ماك سمث بالسلاسة والسهولة فلغته دقيقة دون تعقيد،وتقسيمه لفصول الكتاب كان متوازنا متفقا مع اهمية الموضوعات التي تطرق لها . ومن الواضح ان هذا الكتاب قد كتب للقاريء العادي كما كتب للقاريء المتخصص ، وقد يكون في ذلك سر ايراد ماك سمث للعديد من التفاصيل عن حياة كافور والملك فكتور عمانويل الخاصة والطرائف التي نثرها في كتابه . وقد يفسر هذا ايضا ما قام به المؤلف من استطرادات بعيدة احيانا عن جوهر القضايا التي يعالجها ، وقد حدث ذلك في اكثر من موضع في الكتاب كما في ص ٩٦ و ص١٠٢ .

أما من ناحية المضمون فلعل أهم ما يقدمه الكتاب هو الكم الغزير من المعلومات عن العديد من ظروف وملابسات السياسة الايطالية في الفترة التي يغطيها الكتاب ، والصورة الواقعية المتوازنة التي يرسمها لكافور ، فمما يقدمه ماك سمث للقراء العديد من المعلومات عن حياة كافور الخاصة ومناوراته السياسية الداخلية والخارجية ، ومحاولته اثارة الفتنة في المجر وتهريبه السلاح للبلقان والتفاصيل العديدة عن ثروة كافور الخاصة ، وهذه كلها تفاصيل غير معروفة للقاريء العادي من قبل . ومصادر ماك سمث واسعة ومتنوعة . فهو يستخدم ، مراسلات كافور الخاصة والرسمية ومراسلات واوراق ومذكرات كبار ساسة بيدمونت وايطاليا ودور الوثائق البريطانية الايطالية والفرنسية والبابوية وملفات البوليس السري في فرنسا وبيدمونت .

وصورة كافور التي تظهر في هذا الكتاب صورة تختلف كثيرا عن المحاولات السابقة التي حاول بعضهم من خلالها اما أن يجعل من كافور قديس الوحدة الايطالية والرجل « الذي دخل الحياة العامة في احلك ساعة من ساعات تاريخ بلاده ، وبسبب قدراته الشخصية المتميزة وشجاعته وايمانه اجبر ايطاليا على ان تضع مصيرها بين يديه »(*) . وهي ايضا ليست الصورة المناقضة التي حاول رسمها ماك سمث في كتبه السابقة والتي صور فيها كافور كسياسي انتهازي مخادع لا هم له سوى مجده الخاص ، ومصلحة الطبقة الارستقراطية التي ينتمي اليها . بل هو رجل عملي طموح ، حسناته وسيئاته هي حسنات وسيئات السياسة الأوروبية في عصره ، فهو في قوته واصراره لم يكن مختلفا كثيرا عن العديد من غيره من رجال أوربا الذين كانوا يصنعون عالما جديدا في ذلك الوقت . ونقائضه هي نقائض طبقته الارستوقراطية المعادية للتغيير الاجتماعي ، الوجلة من الشعب والحركات الشعبية ، ومثالبه هي مثالب البرجوازية الأوربية التي تبني برنامجها وهي الطبقة الشديدة الثقة بنفسها والمؤمنة بأن الغاية تبرر الوسيلة والمعادية للأعراف والتقاليد ، أما تقلباته وتناقضه فما هي الا تحركات سياسي شديد الذكاء دائم العمل حريص

(*) Whyte, Early Life. p. XVII.

على استغلال كل فرصة تواتيه لتحقيق برنامجه السياسي . فالرجل على سبيل المثال بقي للفترة الأطول من حياته السياسية غير مؤمن بفكرة الوحدة الايطالية ، الا ان ذلك الايمان ناتج عن عدم اقتناع بإمكان تحقيق الوحدة لا بمجرد الالتزام المطلق بمصلحة بيدمونت الولاية الايطالية التي ينتمي اليها كما زعم اعداؤه اذ عندما تغيرت الظروف ورأى امكان تحقيق تلك الوحدة ، نقض فكره السابق وبادر بكل جهده لتوحيد ايطاليا .

ولا يعني ذلك ان كافور قد خرج من كتاب ماك سمث سليما معافى،فالكاتب لا يتوقف عن كشف عيوبه وبيان مثالبه في اكثر من جزء من الكتاب ، فهو كما يقول متعصب لبيدمونت جاهل بشؤون ايطاليا حتى في اقرب مناطقها لبيدمونت كسردينيا ، وهو لا يتوانى عن الكذب او الغش او الخداع . كما يبين في اكثر من مناسبة ان دوافعه لم تكن دائما مثالية فلقد كان استيلاؤه على وزارة الخارجية بسبب اعجابه بالمباهج التي توفرها الحياة الدبلوماسية بعد ان ذاق تلك المباهج في مؤتمر باريس . وماك سمث يضرب مثلا بعد آخر عن عدم اخلاص كافور لأصدقائه وحلفائه السياسيين فهو على استعداد لاستغلال اي منهم او الاساءة اليه اذا كان في ذلك مصلحة سياسية والتخلي عنه اذا لم تعد له فيه مصلحة . كما يورد المؤلف العديد من الأدلة على استغلال كافور لمنصبه السياسي للحصول على منافع مالية له ولأفراد عائلته .

ان ماك سمث في هذا الكتاب يلخص عبقرية كافور بقدرته على تحقيق برنامج هو التناقض بعينه فهو يرغب بتوحيد ايطاليا دون ادخال أي تعديل على هيكلها الاجتماعي او الاقتصادي ، وتوحيد ايطاليا لن يتم الا بثورة داخلية تهز عروش الدويلات الصغيرة لتعطي كافور الذريعة للتدخل بحجة القضاء على عناصر الفوضوية ، وتجعل سياسيي أوربا يقتنعون بأن الطريقة الوحيدة لاستتباب الامن في ايطاليا هي اطلاق يد بيدمونت في شؤون ايطاليا . ولكن ثورة تحقق كل ذلك قد تصبح من الخطورة بحيث تهدد كيان ايطاليا الاجتماعي . وهكذا كان على كافور ان ينظم ثورة تحقق اهدافه دون ان تخرج عن مسارها المطلوب . ويدعي ماك سمث ان كافور قد نجح في ذلك .

وإذا كنت اتفق مع الكاتب في هذه النقطة الا انني اختلف معه في تقييمه لقرار حاسم آخر اتخذه كافور ألا وهو دخول بيدمونت حرب القرم ضد روسيا . فالمؤلف يدعي ان ذلك كان ضربة بارعة من الدبلوماسية دون ان يبين لماذا . اذ ان بيدمونت خرجت من تلك الحرب صفر اليدين لم تحصل على اية مكاسب . بل ان تسرع كافور في الدخول ضيع على بيدمونت فرصة الحصول على بعض مقاطعات شمالي ايطاليا التي كان البريطانيون والفرنسيون على استعداد لتقديمها لبيدمونت مقابل دخولها الحرب . وقول ماك سمث ان دخول كافور الحرب سهل له الحصول على صوت في المحافل الدبلوماسية الدولية لا يتطابق مع الواقع . فلقد كان لبيدمونت ذلك الصوت منذ مؤتمر فينا .

ختاما لابد من القول بأن ماك سمث قد نجح الى حد كبير في تحقيق ما هدف اليه في كتابه هذا من تقديم سيرة متكاملة لحياة كافور وقد يكون في هذا النجاح نقطة الضعف الرئيسة للكتاب الذي بين ايدينا . فهو يعاني مما تعاني منه كتب السيرة كافة من تركيز على الأفراد ودورهم في التاريخ الى درجة يبدو معها دور العوامل الاقتصادية والاجتماعية في التأثير على تاريخ الدول وكأنه قد تلاشى ، وهكذا بينما يشغل ماك سمث الصفحات

العديدة عن كافور وفكتور عمانويل وغاريبالدى يغفل الحديث الى حد كبير عن التغييرات الهائلة التي كانت تجتاح البنية الاقتصادية والاجتماعية لايطاليا في تلك الفترة . وحتى عندما يقوده الحديث عن كافور للتطرق لتلك التغيرات فانه يمر بها مرورا سريعا وعابرا مما يؤكد الانطباع بأن ما قرر تاريخ ايطاليا هو حفنة من الأفراد ليس الا . ولا اعتقد ان ماك سمث كان يهدف لاعطاء ذلك الانطباع الذي أملته طبيعة الكتاب . لقد كان من الممكن معالجة ذلك لو قام المؤلف باعطاء حيز اكبر في كتابه لنشاطات كافور الاقتصادية وعلاقته مع القوى الاقتصادية الجديدة التي كانت تعمل على تغير اقتصاد بيدمونت من اقتصاد زراعي اقطاعي الى اقتصاد صناعي رأسمالي حديث . وفي ذلك التحول يكمن سر الدافع الرئيس لحركة توحيد ايطاليا .

***